



I 9 I 3

No. ★ 4069.06-301

Bd. 1



PURCHASED FROM THE INCOME OF THE
JOSIAH H. BENTON FUND

FN315: 2,5.40: 10M.



Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
Boston Public Library

CHR. LANGAARDS SAMLINGER

FØRSTE BIND

MALERKUNST

Dette verk er trykt i to hundrede og tretti i pressen numererte eksemplarer.

Nr.141.

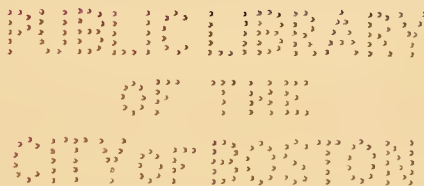
CHR. LANGAARDS SAMLINGER AV
**MALERKUNST OG
KUNSTHAANDVERK**
FRA FORTIDEN

MED TEKST AV

HARRY FETT · H. GROSCH · EMIL HANNOVER
KARL MADSEN · JENS THIIIS

FØRSTE BIND

MALERKUNST



GYLDENDALSKE BOGHANDEL · NORDISK FORLAG · CHRISTIANIA
MCMXIII

4069.06-201

Josiah H. Benton, ed.
Mar. 26, 1913
J

2 vols.

THE
BIBLICAL
ARCHAEOLOGY
OF
THE
MIDDLE EAST

TRYKT I CENTRALTRYKKERIET CHRISTIANIA 1913

KARL MADSEN: Forord side 11.

JENS THIIS: Veneziansk maleri side 15.

JENS THIIS: Italiensk malerkunst (Billedfortegnelse) side 49.

Giovanni Cariani side 53.

Paris Bordones musikerportræt side 61.

Et hundepor­træt av en veneziansk mester (Tizian?) side 69.

Malerfamilien Bassano og et mandspor­træt av mester Giacomo side 73.

Et ukjent por­træt av van Dyck fra hans Genueser­tid (?) side 77.

Napolitansk eller genuesisk mester fra 17. aarhundrede side 81.

JENS THIIS: Spansk malerkunst (Billedfortegnelse) side 83.

Litt om gammel­spansk kunst og en alterfløi fra det 15. aarhundrede side 87.

Riberas «Gartnergut» side 91.

Grecos «Petrus» og litt om Grecos ungdomsutvikling side 95.

Goya: En skisse fra inkvisitionen side 101.

KARL MADSEN: Flamsk malerkunst (Billedfortegnelse) side 109.

KARL MADSEN: Hollandsk malerkunst (Billedfortegnelse) side 121.

*Le beau est aussi utile que l'utile.
Plus peut-être —*

VICTOR HUGO

Da mennesket til alle tider foruden at tilfredsstille sit materielle behov har søgt sin glæde i at sprede skjønhed over tilværelsen ved hjælp av al slags kunst, mener jeg, at kunsten, saavel den rene som den anvendte, er et livsbehov for mennesket.

Ud fra dette synspunkt har jeg i en række av aar i den udstrækning, hvortil der har været anledning, søgt at samle og bevare for vort land, hvad jeg her kan have paatruffet, og at tilføre det saadanne kunstsager fra fremmede lande, som jeg antager vil kunne være av nogen nytte ogsaa hos os.

Resultatet er bleven en liden samling av kunst og kunsthåndverk.

Naar jeg nu, medens den endnu er i min besiddelse, ved udgivelsen av en beskrivende og illustreret katalog søger at give et billede av, hvad den indeholder av gammel malerkunst og kunsthåndverk, sker det i haab om, at en saadan fortegnelse vil kunne have nogen interesse for min nærmeste slægt og muligens ogsaa for de venner og bekendte, der har haft anledning til at lære samlingen at kjende.

Til at bistaa mig hermed har jeg været saa heldig at formaa, hver paa sit omraade saa dygtige og fremragende mænd som de Herrer Dr. Harry Fett, Direktør H. Grosch, Direktør Emil Hannover, Direktør Karl Madsen og Direktør Jens Thiis, til at dele udarbejdelsen av katalogen mellem sig. Dem alle beder jeg ogsaa herigjennem modtage min hjertelige og ærbødige tak.

Naar katalogen nu oversendes til dem, for hvem den er bestemt, vilde det glæde mig, om den maatte kunne komme til at svare til sin hensigt.

Christiania 5te august 1913.

CHR. LANGAARD



FORORD

I Sommeren 1911 saa jeg første Gang den her katalogiserede Samling af ældre Billeder. Sandt at sige mødte jeg ikke til den med meget store Forventninger; betydelige Værker af ældre Malerkunst har altid været sjældne i Norge, og selv Nationalgalleriet i Christiania har ikke sin Styrke paa dette Omraade. Stor var derfor min Overraskelse. I en herskabelig Villa, der ikke er beregnet til at huse noget Billedgalleri, viste Samlingen sig ingenlunde under de gunstigste Forhold. Men selv paa beskedne Pladser hang Billeder, som vilde pryde ethvert af de store Museer.

Hist og her fandtes naturligvis ogsaa Billeder af ringere Værd. Den, der har faaet Interesse for gammel Kunst, begynder gerne med at anse ethvert gammelt Maleri med smuk dekorativ Holdning for en lille Skat. Senere udvikles hos de forstandige Samlere Kræsenheden og Kritiken; «den, som forfølger Hjorten, ænser ikke Harerne,» siger Kineseren. Skaberen af denne Samling har stedse højnet Fordringerne til de Billeder, den optog. Efter at have efterstræbt det gode har han efterstræbt det bedste. Mange af hans lykkeligste Erobringer er skete i de allerseneste Aar.

Det er lykkedes ham at tilvejebringe en virkelig repræsentativ Samling med Prøver paa flere af Verdenskunstens mærkeligste Kunsterhænder og betydeligste Værdier. Direktør Jens Thiis har forklaret, i hvilket Omfang dette er Tilfældet for de italienske og spanske Billeders Vedkommende. Den nederlandske Malerkunst har dog faaet langt den fyldigste Repræsentation. Overgangstiden i det 16de Aarhundrede viser sig her udelukkende til sin Fordel ved *Pieter Pourbus'*

karakterrige Portræt (Nr. 14) og ved de følelsesrige Billeder, i hvilke *Quentin Massys* (Nr. 11), *Bernaert van Orley* (Nr. 13) og «*Mesteren for Maries Død*» (Nr. 12) endnu har bevaret den stille Højtidsstemning fra den ældre, fromme Kirkekunst. Glansperioden i det 17de Aarhundredes flamske Kunst skabtes af *Rubens*, hvis Glæde over Formernes Fylde og Farvernes Pragt har givet Billedet af Nymferne med Overflødighedshornet (Nr. 16) dets straalende Festlighed. Billedet med *Romulus* og *Remus* (Nr. 17) i etorstilet og poesirigt Landskab er helt fra Mesterens egen Haand. Ofte kan det være vanskeligt at afgøre, hvor megen Andel denne har haft i de store Billeder, der maltes i hans Atelier under hans Ledelse og Tilsyn. I Henseende til Foredragets glimrende Virtuositet er *van Dyck* i Studiet til en Fremstilling af Apostlen *Johannes* (Nr. 18) naaet fuldt i Højde med sin Mester, og det er blevet direkte overført i et af *Rubens'* berømteste Billeder. «*Vildthandlerboden*» (Nr. 19) af *Snyders*, *Rubens'* trofaste og udmærkede Medhjælper, betegner det ypperste, som flamsk Malerkunst paa dette særlige Omraade har frembragt. *Momper* og *Jan Brueghel* har været fælles om et godt Høstbillede (Nr. 57), og den berømte *David Teniers* (Nr. 20) er i Samlingen repræsenteret ved et af sine allerbedste Værker.

Blandt Hollands mange gode Malere i det 17de Aarhundrede rager to i Værd og Betydning højt op over alle andre, og af dem begge ejer denne Samling Arbejder, hvis Ægthed er hævet over Tvivl. Det leende Drengenhoved (Nr. 27) er en karakteristisk Prøve paa den overlegent flotte Mester-«Haandskrift», af hvilken *Frans Hals* med Rette var stolt. Endnu mere beundringsværdigt malt er dog det lille Brystbillede, med hvilket Norge omsider vandt sin første ægte *Rembrandt*. En lige saa utvivlsom *Rembrandt* er det aandfulde lille Landskab, hvis pragtfulde Virkning lader ham synes en Forgænger for *Constable* og *Dupré*. *Rembrandts* Landskabsbilleder hører til de store Sjældenheder; kun faa af Udlandets største Gallerier ejer et Landskab af *Rembrandt*. Tør dette Navn ogsaa fæstes ved det anselige Billede af *Filosofen*? Sandheden i Ære: Hvis det oprindeligt har været præget af hans Haand, saa er dette Præg bleven udslettet. Men stærkere end den store Mængde af Elevarbejder er det præget af hans Aand. Saaledes har han ofte gengivet Stemningen i de hyggeligt stille Studerekamre, der laa fjærnt fra den støjende Vrimmel, og frem-

stillet den ensomme Grubler, der stirrer frem for sig med et træt og tungsindigt Blik; i alle de mange Bøger og Videnskaber har Faust ikke fundet, hvad han søgte.

Samlingen bevidner den forbausende Rigdom af forskelligtartede Retninger og Talenter indenfor det 17de Aarhundredes hollandske Malerkunst. En Gruppe af Genremalere optog med Frans Hals' gode Humør Fremstillingen af Modelapsenes Tidsfordriv og Kærlighedseventyr; *Hendrick Pots* Billede (Nr. 34) er et særligt glimrende Eksempel paa Arten. Andre morede sig over Bønderne paa den Maade, som *Egbert van Heemskercks* mærkelige lille Billede (Nr. 40) viser. Atter andre søgte den raffinerede Elegance i Fremstillingen og Foredraget; den ægte hollandske Sirlighed er beundringsværdig i *Metsus* nydeligt behandlede Maleri (Nr. 39). De hollandske Interiørers ejendommelige Skønhed opdagedes af Pieter de Hooch, som lærte *Pieter Janssens* at opfatte den med samme Finhed. Ligesom *Metsu* og *Janssens* (Nr. 41) har *Jan Baptist Weenix* fremstillet Overrækkelsen af et Brev (Nr. 58) fra en galant Herre til en Dame. En værdifuldere Skildring af selve Livet i Hjemmet bringer *Brekelenkamps* Billede (Nr. 37) af den kærnesunde, rødkindede Hollænderinde, der under Diegivningen er falden i Tanker eller i Staver.

Hollands Landskabskunst er repræsenteret ved smukke Billeder af nogle af dens ypperste. *Jacob van Ruisdaels* poetiske Følelse præger hans Billede af Egeskoven ved Efteraarets Begyndelse (Nr. 49); hans brave Onkel *Salomon* har givet en aandfuld Fremstilling af et malerisk Landevejsmotiv (Nr. 45). *Everdingen* har fremstillet nordisk Fjeldnatures høje Alvor (Nr. 48), som han først af alle Malere har set og følt. Og i et herligt Billede — en sand Perle — har *van Goyen* malt et Flodparti (Nr. 44) saaledes, at det synes os at rumme den kosteligste Ekstrakt af Hollands ejendommelige Karakter og maleriske Skønhed.

Endeligt viser denne Samling ogsaa karakteristiske Prøver paa hollandsk Portrætkunst og paa Naturemorte-Fremstillingerne, der begyndte med *Pieter Claesz'* (Nr. 52) enkle Opstillinger og et med *van Goyens* Landskabskunst beslægtet Tonemaleri, men senere yndede den overvættede Rigdom af Former og Farver, der viser sig i *Hendrick Schoocks* Frugtbillede (Nr. 55). —

Enkelte af Samlingens Billeder har blot — eller overvejende — kunsthistorisk Interesse. (Jeg tilstaar, at den kunstneriske er mig

mere dyrebar.) Saaledes et signeret Billede (Nr. 46) af *Johannes Schoeff*, hvis Efterligninger af van Goyen ofte har været tilskrevne Forbilledet, hvad der vistnok ogsaa har været Tilfældet med et lille Billede i Nationalgalleriet. Kun for enkelte af den Langaardske Samlings Billeder er Navnebestemmelserne endnu usikre. Jeg har ikke kunnet tro, at det store Billede med Høns og Kalkuner skyldes Jan Fyt, men har ikke formaaet at døbe det med et andet Navn. Ogsaa andre Gaader, f. Eks. «Jan Steens Bryggeri», har jeg ikke haft Evne til at løse.

At enkelte Gaader endnu maa afvente den rette Løsning, betyder jo dog intet for Samlingens Værd. Den er en af de aller bedste og mest udsøgte mellem Nordens Privatsamlinger af ældre Kunst og langt den ypperste, der nogensinde er dannet i Norge.

Det er for ethvert Land vigtigt at have nogle af Fortidskunstens store Værdier indenfor sine Grænser. Ikke mindst, fordi Kendskabet til det, af hvilket man har Prøver i sit eget Hjem, som Regel bliver mest intimt. Den, der for Alvor vil studere de gamle Mestre, vil selvfølgelig ogsaa fremdeles være nødsaget til at styre ud i Verden. Men naar han vender tilbage, vil han dobbelt glæde sig over i denne Samling at genfinde Rembrandt og Frans Hals. Han vil indrømme, at han selv i Prado-Galleriet vilde have følt sig interesseret af Goyas Skitse (Nr. 10) og af det sære, gribende Billede (Nr. 9), i hvilket Greco, «Ekspressionismens» Profet, med en af Trosfanatisme ildnet Energi har udtrykt Ruelsens afgrundsdybe Inderlighed. Han vil endog have Grund til at spørge sig, om han nogetsteds har set en aandfuldere Bassano, en prægtigere Snyders, en elskværdigere Brekelenkam', en skønnere van Goyen. Og han vil taknemmeligt erkende, at den, der har skaffet sit Land en saadan Samling, har udført en virkelig Bedrift.

KARL MADSEN



EX LIBRIS

ENEZIANSK MALERI
EN KUNSTHISTORISK BETRAGTNING
AV
JENS THIIIS

Tilegnet
Chr. Langaard

I.

Moderne malerkunst stammer fra Venezia. Det slam, som Po-flodens seige strøm gennem århundreder hadde lagret i havet, blev jordbunden hvorfra en virkelig koloristisk malerkunst spiret. En atmosfære av vanddunst og solstråler omgav den. Østerlandsk kultur og et halvt østerlandsk folkeliv tilførte den næring.

For bare uegentlig kan det gamle Venezia kaldes en italiensk by. De illyrisk-romerske veneter, som under folkevandringsflommen hadde bjærget sig over fra fastlandet til sumpørne i lagunerne, var neppe mange, og snart forvaskedes det oprindelige racepræg hos den romerske fiskerbefolkning. Nye befolkningsselementer skyllet til stadighet ind over øbyen i Adriaterhavet, snart i pludselige bølger, snart i langsomt sigende strøm — ravnatiske grækere og byzantinere, germanske goter og longobarder, dalmater, albanere, jøder og østerlændere av alle slags.

Renæssance-venezianeren var følgelig ingen ægte italiener, men en mærkelig og enestående racelegering, fremgåt av den store folkedigel midt imellem østen og vesten, hvori en række av forskjellige folkeslag og kulturer efterhånden sivet sammen.

«Adrias dronning» trængte et opland, og i løpet av det 14. og 15. århundrede underla den stridbare handelsby sig stykke for stykke hele det venetiske fastland, hele det *terra ferma* som den trængte i ryggen, og hvorfra den suget kraft. Men bortset fra disse provinser var Venezias forbindelse med det øvrige Italien liten og den indbyrdes samfølelse mellem lagunestaden og de øvrige italienske stater lik nul. Forholdet til Rom og pavemagten var altid fjernt, kjølig eller fiendtlig. Mere end nogen anden italiensk stat isolerte Venezia sig i en egoistisk og fanatisk lokalpatriotisme. Kun imot østen åpnet den sig.

Hele den venezianske kultur, og ikke mindst den kunstneriske, bærer da også præg av dette fællesskap med østen. Sin nationalhelgen hentet Venezia i den årle middelalder fra østen. Fra Alexandria stjal venezianske kjøbmænd den hellige Markus' ben, og da verdens pragtfuldeste bygværk omsider reiste sig over den dyrebare relikvie, blev det en dôm med den græske korsform til grundplan og med østerlandske kupler og hvælv. Den dag idag — inde i Markusdømmens halvskumring — gnistrer

det øiet imøte fra millioner af gyldne mosaikpaster, hvorledes byzantinsk kunstfærdighet og østerlandsk pragtsyke har behersket Venezias kunst.

Dette handelsfolk, som fortrinsvis handlet med ædelstener, dyrebare stoffer, vellugt og krydder, hadde grådige sanser, som bare kunde mættes med den store pragt.

Alt stiler mot pragt og smykke i den venezianske kunst, mot stofflig og koloristisk skjønnhet.

I *byggningskunsten* er det tektoniske element fuldkommen underordnet under det dekorative. Mønstrede og vindusfattige som på et islamitisk serail tynger Dogepaladsets muslingrøde murer på tette korte søiler, som vokser op som pæler fra slammet. Mellem søilerne henger kniplinger av gjennombrutt sten, og inde i paladsets lukkede gård utfolder vekslende stilarter freidig sin lyse marmorpragt.

Selv da gotiken som et forfriskende nordisk element trænger ind i det byzantinske venezianske kunstmilieu, viker ikke forkjærligheten for det dekorative. I ingen italiensk by har gotiken fundet det fotfæste som i Venezia, men den nordiske stilarts konstruktive element blev om mulig venezianerne endnu mere fremmed end for andre italienere. Langs den store kanal ligger rader av gotiske paladsfaçader, underbart smykket med spidsbuer og skjørt grindværk av sten, men det falder aldrig nogen ind at spørge efter paladsernes grundplan eller overhovedet hvad der ligger bak façaderne. Bygningsfronterne henger som en rad farverige mønstrede tæpper ut mot den store vandgate.

Eiendommelig er det også hvorledes gotiken i Venezia ikke betegner noget brudd i utviklingen. Ganske naturlig og stilfærdig vokser byzantinismen sig over i en art gotik av helt dekorativt tilsnit, som længe før sengotikens dage minder om sengotikens kapricer, men fremfor alt om maurisk stil.

Da videre ungrenæssancen i sin tur når op til Venezia med sine graziøse antike motiver og al sin lette lekende ynde, så griper venezianerne begjærlig alt det ved den nye stil som er av smykkende art, mens de lar det konstruktive og strengt proportionerende ligge. Ungrenæssancen i Venezia har frembragt nogle kirker, hvorav den mest karakteristiske, *S^a Maria dei Miracoli*, er som et juvelskrin i stort format med hvælvet låk og inkrusterte halvædelstens flater. Derimot vil man forgjæves søke ideelt proportionerte rum, der som Brunelleschis florentinerarkitektur taler til sinnet med simpel og ædel værdighet.

For høirenæssancens klassicisme hadde venezianerne mindre tilbøielighet. Dens vægtige formsprog og kjølige patos lå disse halvorientalere fjernt, og med al sin ædle holdning virker Sansovinos bygværker i dogestaden, som om de ikke rigtig hørte til der i byen.

Snarere lå da barokstilens svulmende linje og lunefulde pragt tilrette for venezianergemyttet, og hadde ikke allerede Venezias politiske og kommersielle stormagtsdage ved den tid været talte, vilde visselig barokstilen ha sat sig adskillige andre pompøse og maleriske mindesmærker ute i lagunerne end *Maria della Salutes* volutkransede hvite kuppel. Om senere stilperioder kan der i Venezia ikke godt være tale. Arkitektonisk var lagunestaden i det 18. århundrede en færdig by, som bare hadde igjen at være til og smuldre.

Men hvor rikt og drende Eneziens arkitektoniske bybillede end er, hvor fængslende end bygværkerne beretter om racens temperament og republikens historie — det er dog først *malerkunsten* som fuldender billedet av Venezia og venezianerne. Thi mere ensidig og avgjort end andensteds i verden var i Venezia malerkunsten av folketemperamentet utpekt til at være den ledende, den lokale og nationale kunst. Derfor stråler den dag idag over alle store dogers og seirrige admiralers navn de store venezienske maleres, de hvis værker blev stadens og racens mest karakteristiske, ædleste og uforgjængeligste frembringelser.

Sent, først meget sent i forhold til andre italienske malerskoler, utvikler den egentlige malerkunst sig i Venezia. Hele det middelalderlige avsnit av utviklingen med et bredt fortællende og samtidig dekorativt murmaleri mangler i denne by, hvor et fugtig og tærende havklima undergravet alle muligheter for freskokunst. Hele den periode som i de øvrige italienske malerskoler kan betegnes som «den giotteske», savnes i Eneziens kunsthistorie, og dermed grundlaget for et monumentalmaleri av streng lineær karakter. Koloriten blev et og alt for malerkunsten her, hvor det flytbare tavlbillede og lærredet i ramme uten overgang avløser mosaiken. Men selv tavlmaleriet hævder sig forholdsvis sent og ligger længe efter i utviklingen, stilistisk konservativt og bundet av sit utspring i den musiviske kunst.

Byzantinsk mosaikkunst er nemlig den brede forutsætning og bakgrund for egentlig malerkunst i Venezia. Byzantinsk mosaikkunst som den, overført til laguneøerne, vedblev at blomstre i utviklingsløs, stillestående utfoldelse gjennom mere end 500 år.

Ganske vist en strålende og imponerende bakgrund! Bak alle menneskelig skjønne og indtagende venezienske madonnaer løfter sig som den overmenneskelig strenge og mystiske skytsgudinde for al Eneziens kunst den berømte *Madonna på Murano* — ensom og mørk og høi i sin glødende guldniche.

Hele det venezienske maleri er ganske vist en fortsat, aldrig avbrutt utvikling bort fra dette høie hieratiske ideal, en utvikling mot menneskelighet, sanselighet, yppighet. Og allikevel — forfølger man denne utvikling skridtvis frem til nye koloristiske og dekorative idealer, tror man stadig at fornemme hvorledes arven fra den byzantinske mosaikkunst lever videre i veneziansk maleri.

Først rent likefrem den omstændighet at guldgrunden holder sig så længe, gjennom hele temperamaleriet og langt ind i oljemaleriets periode. Siden omsætter guldpragten sig i stofglæde og mettet kolorit.

Guldgrunden stråler os imøte fra VIVARINIERNES mægtige og mangedelte alterværker, disse stive og prangende billeder fra Murano, hvori intet foregår, men hvor hellige mænd og kvinder står opstillet i rad og række og lyser med sine dragter mot det halvmatte, glatte guld.

Og hvor i verdenskunsten har vel forgudelsen av det kostbare og dekorativt skjønne stof ført til fuldkomnere kunstneriske resultater end i CRIVELLIS madonnabilder? Disse overslanke trætavler, som er bedækket med en yppig, men aristokratisk forfinet stofpragt! Selv sitter jomfruen med sit barn som et malet elfenbensidol i billedet, skulpteret, poleret og glat. Indkapslet er hun i stive guldindvirkede brokader, der står som gyldenlæder om hendes fine lemmer. Tunge guirlander av æpler,

svulmende pærer og blanke bronzeagtige blade smykker hendes trone; på den store flammede marmor under hendes fot blinker en skjør vase av krystal med en enkelt blussende blomst. Og så stor er billedets malte stofflige pragt, at maleren uten fare for stilbrudd har kunnet fælde ind en kjæde av *virkelige* ægte koraller til smykke om barnets hals!

Crivelli er den ypperste, men ikke den eneste av disse s. k. «primitive» venezianske mestere, hvis billeder i gallerierne eller i kirkernes halvmørke virker som åpne skatkister. Alle de østens skatte som gled mellom fingrene paa stenrike venezianske kjøbmands-*nobili*, gir gjenglans i deres billeder.

Og det karakteristiske er at sansen for den rent stofflige pragt holder sig selv under maleriets fortsatte utvikling mot fri koloristisk teknik. Bladguldet og de op- høiede modelerte ornamenter forsvinder og erstattes av rent maleri. Men oljemaleriet gir ikke derfor slip på guldets dekorative værdier, men søker at efterligne dem i farve med stadig fuldkomnere penselkunst.

GIOVANNI BELLINI, den venezianske madonnas benådede mester, — han maler nok Maria med barnet, omgitt av gamle trofaste helgener, helt menneskelig, ung og mild, med et uttrykk av blid sorg. Men trone lar han hende i en glimtende guld- niche, som er malt med illusorisk kunst.

Alle store venezianske malere har det tilfælles at farverne lyser og gløder i deres billeder, som om de skulde være laseret over metal. Koloriten er gylden med bronzedype skygger, eller den skimrer i klare sølvtoner.

Allerede i BELLINIS underbare *Allegoria Sacra* møter man denne metallisk klangfulde kolorit med en undertone av bronze og kobber. I GIORGIONES gyldne lys og bronzedype skygger, i TIZIANS purpur og orange flyter det gamle græske guld. VERONESES fyldige kvinderygger er blonde og kjølige som overflaten av matte sølvkar. Og hos TINTORETTO, den største av alle disse kolorister, er det som om støvet fra pulveriserte ædelstener — smaragd, topas, ametyst — var blit flytende under mesterens pensel.

Hvad er vel kolorit utenfor Venezia? En hård og lysende farvemosaik — ja! Som hos de «primitive». Eller en mesterlig avstemt skala fra sort til hvitt, et uendelig uttrykksfuldt spil av lys og skygge — ja! Som hos Velazquez. Pastositeter, virtuosstrøk, bravur som hos Rembrandt, Rubens, Goya, Delacroix — alt hvad De vill! — kun ikke den mættede, ædle, tungtflytende substans som heter *den venezianske farve*.

Et særkjende for alt veneziansk maleri, det mindre gode såvel som det ypperste, er den *smeltede* karakter som selve farvelegemet har. Som en emaljeagtig masse omflyter farven formen og mildner den, bedækker den med translucid glød. Og formen gjør sig aldrig egenrådlig gjældende som tegning, som strek. Tidlig lærte venezianerne at erkjende konturens overflødighet og dens naturstridige væsen i malerkunsten. Alene gjennom konturens fordrivning går veien til fuld legemlighet i maleriet.

Og *legemlighet* har det venezianske maleri. Ikke det anatomiske muskelmaskineri eller den perspektiviske lidenskap for rumstørrelser — enhver florentinsk stymper vilde kunne sette Tizian tilvægs i anatomien eller gripe Tintoretto i perspektiviske vil-

k rligheter! Men hvor i verdenskunsten, om ikke i det enezianske maleri st ter man på mennesker av kjød og blod? H ndgripelige mennesker, vægtige og solide, stundom overvægtig solide!

Har noen malt kjødet og legemsvarmen som Tizian, Veronese, Tintoretto? Se den bølgende strupe på Tizians «Bella» i Pitti! Fornem kvindelegemets svalhet i Tintoretto's underbare Susannabillede i Wien, denne kvinne som ligner en stor deilig perle!

Ogsaa denne stærke legemlighet er et halvorientalsk træk ved den enezianske kunst. Den sensualisme som den figursky semitiske og muselmanske kunst ikke har vovet eller magtet at gi uttryk for, men som ligger latent i al  sterlandsk dekorasjon — den har Venezia utl st og forædlet.

Som  sterl nderen priser enezianneren i sin kunst selve eksistensen. Det at være til, hvile,  nde, nyde — selve velværet, sundheten og skj nheten er eneziannerkunstens motiv. En myk og drømmende indolence er dens poesi, et muselmansk flegma dens visdom, en lykkelig bredhoftet ro, som forøvrig ikke utelukker fyrighet, er dens charme. Hos mere grovtsk rne og  ndl se mestere som Palma eller Veronese kan forkj rligheten for det fyldige og stillesittende utarte til haremsagtig fedme og tanketomt sv lgeri. Hos malere av ædlere race som Giovanni Bellini, Giorgione eller den unge Tizian antar eksistensskildringen en mere lyrisk karakter, gir uttryk for gemytslikev gt, vemod, sværmeri, hos en maler som Lotto endog for *spleen*.

Men alle er de udramatiske i sin livsbetrakting, eneziannerne — undtagen de to største, den gamle TIZIAN og hans fortsætter og kunststils fuldb rder TINTORETTO. De to bryter orientalismens ring av ro og anskuelse, gir gemyttet fri tøiler, forløser det i patos, i smerte eller jubel. Hos oldingen Tizian — denne maler som blev fyrigere i sin kunst for hvert tiår han la til sin høie alder — og fornemmelig hos Tintoretto — titanen blandt eneziannere — kan lidenskapen slå frem som uventede flammer. Og det karakteristiske og for etterverdenen mest betydningsfulde er da at se hvorledes den ny følelse skaper en ny malerisk stil. Hvorledes det halvorientalske eksistens- og stofmaleri sprænges af en ny vesterlandsk kolorisme — den som funker frem i Tizians alderdomsproduksjon og luer ut i Tintoretto's og Greco's impressionisme.

II.

Intet er mere l rerikt til forståelse av malerkunstens immanente væsen end at betrakte det enezianske maleri i dets stilistiske utvikling fra Bellinierne til Greco og se hvorledes den ene stilfase logisk følger etter den anden. Selv ikke det nederlandske maleri i dets mangfoldighet frembyr en s  fast og sluttet kjæde av utviklingstrin.

JACOPO BELLINI, stamfaren, Gentile da Fabriano's personlige elev, Donatello's samtidige, Mantegna's svigerfar og far til de to berømte malere Gentile og Giovanni Bellini — er den som åpner utviklingen. En begavet og sammensatt kunstnerpersonlighet som rummet de forskjelligste og motsatte utviklingsmuligheter: den hieratiske stilart fra Byzanz, den ny og revolutionerende realisme fra fastlandet, plastikerstilen fra Padova, den spesielt enezianske koloristbegavelse og en tilbøielighet for det romantisk-novellistiske, som særlig kommer frem i hans tegninger.

Allerede med Jacopos to sønner spalter utviklingen sig i to hovedlinjer — den realistisk-maleriske, som representeres ved Gentile Bellini, og den idealistisk-plastiske, som betegner den første utviklingsfase i Giovanni Bellinis lange kunstnerliv.

GENTILE BELLINI er sædemaler og portrætist. Med skarpt karakteriserende hånd har han profileret sine dogeportrætter, men fornemmelig har han skildret dagens liv i sin fødeby, som det ved festlige leiligheter utfoldet sig på de solfylde pladser, med Venezias blonde marmorarkitektur som bakgrund. Han er processionernes, folkeforsamlingernes og det raceblandede folkelivs maler. Broget og mangfoldig, men ordnet og ceremonielt toger den tids Venezia os forbi på hans mange-meter lange lærreder. Et spesielt karakteriserende drag har Gentiles kunst fåt gjennom det sterke islæt av orientalisme, som for en del jo karakteriserte det gamle Venezias folkeliv, for en del også er reminiscens fra kunstnerens reise til Konstantinopel, hvor han var hofmaler hos sultan Mahommed II. — Malerisk betyr Gentile Bellini mest ved den blonde sølvskimrende friluftstone, som han har forstått at legge over sine eventyrlige byscenerier.

Gentile Bellinis elev og likefremme fortsætter er VITTORE CARPACCIO, det venezianske maleris store novellist og indtagende legendemaler. Hvem kjender ikke hans berømte Ursula-cyklus med eventyret om den engelske kongedatters reise og de ti tusen jomfruers martyrdom? Middelalderlig sagnromantik forener sig med renæssancetidens *gentilezza* og ynde i disse bredt fortalte scener, som kulminerer i den bedårende sovekammeridyl, *S^a Ursulas drøm*. Her som oftere andensteds i Carpaccios kunst tror man at spore et germansk racepræg, en viss blond uskyld og en huslig intimitet, som man knapt møter renere hos de gamle Kölner-mestere eller på hollandsk jord. — Malerisk forfølger Carpaccio de samme koloristiske problemer som Gentile Bellini hadde anvist, det sammenhengende tonemaleri og lysets forhold til lokalfarverne. I «S^a Ursulas Drøm» har han overført problemet fra friluft til interiør og løst det med fin iagttagelse og overbevisende ægthet i tonen. Ingen hollænder har bedre malt en solmorgens *stemning* inden fire vægger.

Med GIOVANNI BELLINI fremstiller den første av de «store» venezianere sig til vor betragtning og analyse. Han er quattrocentoets geniale representant, den som i veneziansk maleri motsvarer såvel Mantegna som Botticelli. Og samtidig levet han længe nok og i besiddelse av en usvækket kunstnerisk vitalitet høit op i alderdommen til at forberede og indlede cinquecentoets kunststil. Mantegna er hans ungdoms studiefælle, Tizian hans alderdoms elev.

Også for Giovanni Bellini var den byzantinske tradition det stilistiske utgangspunkt; hans tidlige *Madonna* i Brera, malt på guldgrund og efter byzantinsk schema, viser det klart. Men følelsen er ny og personlig inderlig.

Det næste stildannende element i Bellinis utvikling er påvirkningen fra svogeren Mantegna, hvis antikiserende naturalisme og skulpturagtige formfasthet øvet en stalsættende indflydelse på hans form. Den monumentale *Pietà* i Brera er åbenbart blit til under denne påvirkning; men bildet, som kanskje er det mest gripende religiøse maleri i hele den italienske renæssancekunst, skiller sig dog mykt ut fra Mantegnas forstålede viljesprodukter ved følelsens adel og inderlighet. Og hvad der i Bellinis billede i

høi grad bidrager til at meddele det gripende indtryk av død, alderdom og hjerte. skjærende sorg, men også av ro og resignation, er koloriten — det gustne voksagtige lik mot en blyfarvet himmel, hvori nogen kolde messinggule lysstriper skjærer ind.

Bellinis fortsatte utvikling, gjennom hans manddoms mange skjønne madonna-billeder og de ædle antikiserende allegorier, betegner en stadig utdypelse og berikelse av det maleriske element i hans kunst. Samtidig med at mesterens følelse frigjør sig fra ungdomstidens næsten hektiske smertefuldhet, vokser hans stil i ro og fylde. Formen blir rundere, typerne ungdommeligere, farven dypere og foredraget rikere og mykere, indtil den fulde modning er nådd i mesterens skjønne alderdoms værker. Et sådant verk er Bellinis *Allegoria sacra* i Uffizierne, billedet med den varme fløilsdype kolorit og den stille kontemplative stemning. Her anslår ungrenæssansens store venezianske mester tonen som strømmer ut i høirenæssansens klassiske maleri. Her er opkommet at søke til den sjelfulde naturromantik som danner grundstrømmen i Giorgiones kunst. Og her møter vi også for første gang inde i en skala av kvældsgyldne farver den note av natsvart fløil som Giorgione tar op sammen med guldtonerne og gjør til en hovedakkord i veneziansk kolorit.

III.

Men selv om han skylder sin mester og lærer Bellini meget, det er dog GIORGIONE som må nævnes som den egentlige bevidste gjennombrudsmand til en ny stil i veneziansk maleri. Ung og genial, rykket bort ved en tidlig død, men ompundet av myte og overlevering, fattig på sikre værker, men rik på ry og eftermæle, står mester Giorgio som en art sagnfigur som åpner moderne malerkunsts historie. Og i virkeligheten — de få sikre værker vi har levnet fra hans hånd, stadfæster samtidens og eftertidens lovord om hans geni, gjennom den harmonisk nyskapende måte hvorpå to sider av hans begavelse flyter sammen i dem — den digteriske og den maleriske. Kopier og efterlignerers verk må videre supplere hvad vi tror at ane om hans ånds art og omfang.

Giorgione var digter, den mest utprægede digter i den italienske malerkunst. Men ingen maler blir stor i sin kunst gjennom digteriske egenskaper, om ikke disse finder helt dækkende malerisk uttrykk og dette i sig selv har stor formal verdi. Giorgiones storhet beror for en væsentlig del paa den fornemme tilbakeholdenhet hvormed digteren i hans kunst lar maleren råde. Det digteriske element fremstiller sig aldrig til beskuelse som fast håndgripelig fortælling — som anekdote, novelle, dramatisk handling eller typetegning. Snarere svæver det som en em av lyrik over faste maleriske former, — grupper, bevægelser, farvemotsætninger, lysvirkninger.

Giorgione er digter, men han digter med en trægruppes dunkle løvmasse mot den svindende dag, med glanslysene i en ung ridders rustning eller den blændende pragt i en nøken kvindelænd.

Al Venezias kunst taler til sanserne, og Giorgiones gjør det også, men på en egen forbeholden og sammensatt måte, som lyser av sjæl. Hans stil, hans uttrykksmåte er fuldkommen naturlig, fri for alt søkt. Ledig og rolig bevæger menneskene sig i

hans landskaper, naturen føier sig om menneskene, og menneskene glider blidt ind i naturstemningen. Og dog er alt nyt, intet er sagt før, aldrig den mindste antydning av banalitet; i al sin stilfærdighet er hans billeder fulde av spænding og anelse.

Hans midler er de simpleste og så specifikt maleriske at de ofte er vanskelige at beskrive i ord. Når man med koldt sind spør sig selv: hvori bunder denne intense stemning som fanger ved første blik og gjør os mere og mere begjærlige efter at tilegne os hemmeligheten, så blir man stående ved så simple, men væsentlige ting som «tilskjæringen», avstanden mellem figurerne, rene matematiske proportionsforhold — eller en farveakkord.

Castelfranco-madonnaen er Giorgiones ungdomsdigt om kvinden. Den jomfruelige madonna sitter løftet høit på en svimlende trone, så hun formelig holder sig fast, der hun sitter, med et stykke brokade til bakgrund og himmel og hav i frit utsyn til begge sider. Et sølvskimrende morgenlys bølger rundt omkring. Men dypt nede ved tronens fot står hendes to tro riddere — den hellige Frans i sin grå kutte, med sine naglegap i hænderne, og den unge ridderlige helgen S. Liberalis i sin skinnende rustning, med seirsfanen i sin arm. De bare står der, er tilstede, er rede og lar morgensolen kaste deres skygger henover tronens sokkel. Men det som gjør billedet så forunderlig ophøiet og kysk, det er netop arrangementet med denne urimelig høie trone, hvorpå jomfruen er placeret, og som man ikke kan forklare sig hvordan hun er kommet op på, eller begripe hvordan hun skal komme ned fra, men som er hendes høie og selvfølgelege sæde. Slik uttrykker sig et ungt, av rutinen usløvet geni!

Eller tag et andet bilde av den unge mester Giorgio — den s.k. «Giorgiones familie» eller *Uveiret*. Et romantisk landskap med vand, en pælebro og borgtårn, som glimter grelt og uheldsvangert mot tordenveirshimlen. Midt ute i landskapet sitter en halvnøken kvinde, en landstrykerske eller en forjaget mor med barnet i favn. Ute i billedets ytterkant til den anden side står en ung mand på vagt med spydet lænet mot skulderen. Han står i skyggen, så man bare ser retningen av hans blik og glimtet av hans hvite skjorte under kappen, mens hun sitter i det fulde uveirsllys, nøken og ubeskyttet — og dog beskyttet. Det er her selve avstanden mellom hende og ham som er kompositionens point, den tause, tillidsfulde avstand, som bare tanke og blik spænder over, og som broens horizontallinje i bakgrunden ledsagende forbinder.

Tag til slutning det bilde hvori Giorgione kanskje er mest maler og mest venezianer, det mysteriøse bilde i Wien med de s.k. *magere* eller østerlændere i et aftenlandskap — et bilde hvis tydning er problematisk, og hvori intet foregår, men hvori mennesker og farver og naturen selv er samlet i en stemning av anelsesfuld forventning og dulgt visdom.

Den ene halvdel av billedet er dumpt mørk, fylt av en fjeldvæg eller steil skrænt som, skjægget av røtter og lyng, tegner sig mot aftenhimlen. Til den anden side i billedet er de tre vise forsamlet i skyggen av høie trær, hvis kroner vi ikke ser. Den ene av dem er en olding med profetskjæg og hellige skrifter i sin favn, den anden er en fornem og prægtig klædt murer med turban, den tredje, en blot ung mand i skinnende hvit dragt med en grøn kappe svøpt om sig, sitter på jorden

med geometriske instrumenter mellom hænderne og drømmer, med blikket sv rmerisk rettet mot det fjerne. Hvem er disse tre magere eller filosofer? Selvfølgelig de «tre vise fra  sterland» under en rast på veien mot frelsesstjernen, og bildet betyr ikke nogetsomhelst annet mytologisk eller allegorisk, som bokl rde hjørner har fablet om. Det er menneskeheten på vandring mot lyset, i tvilr dighet, i grublen og tro. Og aldrig kan den ting tænkes dypere sindbilledlig skildret end i dette bilde med det dæmpede samvær av «livsaldrene» — ynglingen, manden og oldingen — under tr rnes himmelstræbende kroner. Aldrig er kontemplationen malt skønnere end med disse milde og dype samstemte farver — rust dt, purpur og smaragd med en vidunderlig note av lilla blandet ind — alt stemt høitidelig og strengt mot en klar og melankolsk aftenhimmel. Det er en kolorit der toner som en koral av Palestrina.

IV.

En bestemmende egenskap ved Giorgiones kunstnernatur, som allerede hans første biografer fremhæver, var hans *musikalske* begavelse. Den kvindekj re luthspillers temperament toner ut også i hans maleri. Det leder ham intuitivt ut over kirke- maleriets gamle skranker og bort fra al overflødig overlevering i hans kunst, det lærer ham at renoncere på den store figurrigdom, den brogede pragt og en altfor detaljeret realisme. Og med musikerinstinktet søker han rytmen, den melodiske linje, massernes harmoni og fremfor alt farvernes modulering i deres tiltagende og avtagende forbindelse med lyset.

Hos Giorgione ligger ikke lyset utenpå farven, det gnistrer ikke og flimrer ikke i selvstændige blink og bravurstr k som hos Tizian og Tintoretto — det flyter som en stille svulmende flod ind i farven og som en stum ebbe ut av farven. Derfor forekommer der nok koloristisk døde partier i Giorgiones bilder, men bildet lever i sin totalitet, i kraft av dets musikalske tonemots tninger.

Men grunndraget i Giorgiones kunstnernatur — det som reflekterer alt annet — hans forfinede tankeliv, hans sv rmeriske erotik, hans melankoli og en transcendental allivssmerte, som var ny i tiden — det er hans *naturf lelse*.

Næsten alle hans sikre bevarede værker har landskap til bakgrund, om ikke til hovedmotiv, og i beskrivelsen av de tapte bilder av ham g r ordet *paese* atter og atter igjen.

Under høie svaiende trækroner foregår de scener fra *Mose barndom* som han malte som ganske ung Bellini-elev — en drøm om Ægypten. I en sval lund mellom fjeldene etsteds i  sterland holder *magerne* rast. Og hvad er bildet med landstry- kersken, hendes barn og hendes beskytter i *tordenveirslandskapet*, uten en halvkv det vise om noget som er hændt deroppe engang i det venezianske bondeland, hvor han var født, engang i hans pure ungdom. Om hans *Venus* i Dresden heter det at Tizian fuldførte bildet etter Giorgiones død, idet han malte landskapsbakgrunden og tilføiet en Amor ved hendes f tter. Hvad Amoren angår, så er det riktig nok man kan skimte ham under den overmaling som en billedrestaurator har strøket ham ut med — det h nder at restauratorer også har ret! — men hvad landskapet angår,

må det være tillatt at tro at Giorgione selv har draget dets linje og anslått den gyldne tone av aftenfred som så fuldkomment ledsager det sarte nøkne kvindelegemes slummer.

Giorgione har mange forløpere som landskapsmaler i den venezianske kunst. Dette øfolk uten trær og fjeld har allikevel holdt av at se naturen som bakgrunn på sine malerier. De vilde gjerne ha et gløtt av blå fjeld og et stykke bondeland i det fjerne — det stod ganske godt mot de brokadeklædte helgener. Forøvrig er det påfaldende hvorledes det store flertal av de venezianske malere ikke var indfødte i lagunestaden, men kom fra fastlandet, fra fjelddalene oppe ved Alpernes fot eller fra den grøderike Po-slette. De bar da vel sine barndomsminner om naturen deroppe med til marmorbyen i lagunerne og fældte naturscenerier ind i sine billeder, som de fældte andre smukke ting ind i dem. En undtagelse danner Cima oppe fra Alpebyen Conegliano; for denne tunge tause fjeldbonde er naturskildringen alvor, den er næsten det viktigste. En undtagelse er selvfølgelig også Giambellino, der i så meget forbereder Giorgiones komme; han har det fødte storstadsbarns drøm om naturen, men han maler den mere som den der har drømt om den end egentlig oplevet den. For alle andre ældre venezianske malere er naturen et farvet baktæppe til figurerne, og i sammenligning med Giorgiones landskap virker det alt sammen mere eller mindre som stedsbestemmelse, som topografi.

For Giorgione blir landskapet den dype samlende tone hvori alt det sjælelige i hans kunst klinger ut. Derfor elsker han den døende dag, det guld som svinder under synsranden. Det er slutakkorden i alle hans koloristiske kompositioner. Og både fordi det er den gamle kjære byzantinsk-venezianske farveakkord av guld og sort bronze, men først og fremst fordi det var hans akkord og tidens akkord for drøm og længsel, vedblir de, alle hans mange efterfølgere og efterlignere i veneziansk maleri gjennom hundreder av år, at leve videre på dette Giorgiones aftenguld mot det dype løv — først og fremst Tizian. Og hvor mange er ikke de malere som senere har følt sig kaldet til at banalisere det!

Endnu en side er der ved Giorgiones begavelse som må tales om, og som ganske vist vilde stå i et sikrere lys, om man kjendte flere av hans værker, — den *lyrisk psykologiske*. Hans portrætter er gåt tapt på et eller to nær, men vi kan tydelig nok av hans og hans efterlignerers verk slutte os til at det er Giorgione som har skapt grundtypen for *det moderne portræt*. Ikke det som er en avskrift efter naturen, men en tolkning av personligheten gjennom samfølelse. Efter Giorgiones natur måtte dette bli en tolkning i idealistisk ånd. I portrettet av «Malteserridderen» digter han om fornemhet og sjælsadel og trønger dertil bare de simpleste ting — en utsøkt ansigtsoval, et par mandeløine og en guldkjæde over fint linned og en sort dragt. Alt naturalistisk pirk med smårynker og øienkroker blir overflødig for denne generøse kunst, som går like på helheten og tilstræber at gi — ikke en borgertype, men en drøm om menneskeverd.¹

På dette grundlag er det at TIZIAN maler sine sjælfuldeste portrætter — musikeren

¹ Et forslag om at skjænke den unge Tizian dette ædle, men sterkt ødelagte billede i Uffizierne forekommer mig ikke tilstrækkelig overbevisende.

i «Koncerten» i Pitti, «Manden med hansken» i Louvre og den s.k. «Ariosto» i Londons Nationalgalleri.

Karakteristisk for dem alle er først og fremst det at det er ikke hoder, men halvfigurer, og figurer som er fastholdt i en *bevægelse*. Om et av Giorgiones tapte portrætter, som vi bare kjenner fra Marc. Antonio Michiels beskrivelse, heter det at den portrætterede er fremstillet «i rustning, set fra ryggen like til bæltet og vender hodet».¹ Også om et par andre bilder av Giorgione nævner samme venezianske kunstskenner og forfatter som en bemerkelsesværdig ting at de fremstiller figuren «til bæltstedet». *Halvfigurbilledet* er Giorgiones nyskaping, navnlig da for portrættets vedkommende.² Ofte er henderne med, har sin funksjon i billedvirkningen og tjener til personlighetens karakteristik.

Det sentrale i disse portrætter er dog *blikket*. Det er som om al den maleriske vitalitet som er tilstede i den mørke omgivende flate, i bakgrunnens neutrale dunkelhet, i den sorte eller mørkerøde dragt, samler sig i ansigtets gyldne lysfanger og stråler ut i blikket.

Et storøiet blik som aldrig stirrer, aldrig går like på som i de gamle naturalistisk penible portrætter av en Antonello da Messina og hans efterfølgere — dette blik som kan virke nærgående og ubehagelig som en blottet klinge. Det giorgioneske blik er et blik langt indenfra og ut i det fjerne. Ofte et blik over skulderen, et blik som blir til i en bevægelse, dvæler nogle sekunder, gir fra sig sin sjæl og glir stille tilbake igjen ind i selvets dyp.

Av denne art er det verdensberømte blik som kanonikusen ved orgelet sender sin sidemand på den s.k. Giorgiones «Koncert» i Pitti (malt av den unge Tizian) — et langsomt og glidende blik på tonestrommen. Av denne art er også det dedaigneuse og forbeholdne blik som den s.k. Ariosto sender os over skulderen på billedet i det engelske Nationalgalleri, og det blanke længselsblik ut i det ubestemte, som gjør den unge nobelmand «med hansken» så indtagende på billedet i Louvre.

Det nytter lite at indvende at disse eksempler er hentet fra bilder fra TIZIANS hånd — av Giorgiones egne portrætter er bare det ædle ynglingeportræt i Berlin uomtvistelig. Det står dog fast at den ånd som taler ut av disse Tizians ungdomsbilder, det er GIORGIONES ånd. Giorgione var selv for meget fange i drømmen til at gi den ny psykologiske følelse, som først var hans, den fulde realitet. Der måtte en mand som Tizian til, med hans robuste virkelighetssans, for helt at levendegjøre hvad Giorgione hadde drømt. Og han gjorde det i de skønne ungdomsår, da han eiet ynglingens vare mottagelighet og som kunstner endnu følte den bortgangne Giorgiones ånd omsvæve værket.

Giorgione døde jo så ung. Hans produksjon har neppe vært overveldende i det tiår, eller litt mere, han virket som selvstendig mester. Hans arbeider er for den langt overveiende del gåt tapt, syv-otte, høist ti er tallet på de ægte værker fra hans hånd som er nådd frem til os. Det kan derfor kanskje vække tvil og betenkelighet,

¹ «Le ritratto de esso M. Hieronimo armato, che mostra la schena, insino al cinto, et volta la testa.» Michiel så billedet i den portrætterede Gerolamo Marcellos hus 15 år efter Giorgiones død.

² Et portræt som Giovanni Bellinis av dogen Loredano i National Gallery hører til mesterens sidste arbeider og må betragtes under forutsætning av tilbakevirkning fra Giorgiones kunst.

når man, således som her sker, stiller Giorgione i første række i det venezianske maleri og tillægger ham en betydning som historisk endog er større end selve Tizians.

For at begripe at dette er så, må man imidlertid kjende det samtidige og efterfølgende venezianske maleri både i Venezia selv og utenfor på fastlandet, hele det avsnit av Venezias kunsthistorie som bare kan betegnes som det «giorgioneske», fordi det så avgjørende er præget av Giorgiones ånd. Og Giorgiones ånd lever videre ikke bare i uselvstændige efterlignerers arbeider, men i al veneziansk kunst i videste utstrækning i og utenfor lagunestaden. Selv de største av hans efterfølgere vilde være utænkelige i den form vi kjenner dem, uten ham.

PALMA er bare Giorgione opigjen med grovere sanser, ringere ånd og svakere originalitet. *Sebastiano del Piombos* ærgjerrige og ildfulde, men letpåvirkelige kunstnertemperament steilet længe under Giorgiones tøile, før det gav sig ind under andres sterke vilje, og det gjorde egentlig sit bedste i den tid da det var under Giorgiones hånd. Og de andre — den fornemme og poetiske *Catena*, som sjælelig kommer ham nærmest — den bredskårne *Bonifazio*, den opulente *Pordenone*, den energisk indbitte, men uselvstændige *Cariani*, den fantastiske *Dosso Dossi*, den alvorsfulde *Savoldo* og den nervøst sensible *Lorenzo Lotto* — alle, like frem til den kjølige melankoliker og sensualist *Paris Bordone*, er de store og små stjerner, som roterer i baner som Giorgione engang — forlængst — hadde gjort utkast til.

Bare én av hans efterlignere er stor nok til selv at utstikke nye baner — TIZIAN. Men ingen skylder Giorgione mere end han.

V.

Sammenlignet med Giorgione var Tizian en ringere ånd, intellektuelt en mindre original og dyp kunstner, for hvem det endog kunde hende at falde i det banale og streife det vulgære. Men han var en langt større *maler*.

Som gud og hvermand vet — i den kunst med penselen at fremtrylle liv, skjønnhet, øienslyst og sund sansefryd er Tizian mesteren over alle mestere. Ja, i sine ypperste værker har han fundet uttrykk for en naturlighetens adel og patos som lyser over al malerkunst i syd og i nord. Men det var først efter en lang og søkende ungdomsproduksjon at Tizian utfoldet sin egentlige inderste kunstnernatur.

Ikke så at forstå at ikke hans store begavelse kommer til orde i hans ungdomsværker. Det er endog særlig paa disse at hans verdensry grunder sig, ialfald for den almene bevidsthed i vore dage. Og hans medfødte håndlag, som aldrig kjendte tekniske vanskeligheter, triumferer tidlig i hans kunst. Men den robuste kraft, den intense og umiddelbare sanselighet, den lidenskap, som var selve kildespringet for hans geni, den får først langt ut i manddomsårene frit løp i hans kunst. Og som tilfældet er med næsten alle virkelig store mestere — Dante, Donatello, Michelangelo, Tintoretto, Rembrandt, Goethe og Cézanne — hans geni vokser med årene. Det blir friere, dristigere, selvfølgeligere i sin egenart, og hos Tizian utfolder det sig med usvækket vitalitet like ind i den fabelagtige oldingealder. De værker som, ialfald fra et moderne synspunkt, må anses som de mærkeligste og mest betydningsfulde i Tizians produksjon, dem skapte han i otti- og nittiårsalderen.

Man skulde næsten tro at det var i en slags forutføelse av sin sekellange levetid at han i ungdommen tok det så rolig med at stræbe efter originalitet. Tizian blir ikke helt sig selv, før han står i firtiårsalderen. Længe, meget længe, går han tilsynelatende bare i sin avdøde lærers og vens fotspor, ånden i Giorgiones kunst synes ganske at ha fjæret ham.

Det er vidunderlig skjønne arbeider Tizian frembringer under denne giorgioneske påvirkning, men originale i dypeste forstand er de ikke. Billeder som den bedårende «Zigeuner-madonna» i Wien, «Madonna med kirsebærene» sammesteds eller den pragtfulde «Santa Conversazione» i Dresden. Det samme kan sies om Tizians tidlige portrætter som den s. k. «Ariosto» i London, billedet av den fyldige unge dame i Galleria Crespi i Milano eller det berømte gruppeportræt «Koncerten» i Pitti — billeder som alle går eller har gått under Giorgiones navn, skjønt de tydelig er præget av den tizianske akcent for giorgionesk stil.

Videre kan nævnes som henhørende til denne gruppe av giorgioneske værker en række kvindelige idealbilleder som findes rundt om i gallerierne, halvfigurbilleder under navn som «Salome», Gal. Doria, Rom, «Vanitas», München, «Flora», Uffizierne, og «Venezianerindens toilette» (Louvre), en billedrække som kulminerer i hans ungdoms mesterværk, den berømte allegoriske komposition i Borghese, som — temmelig utilfredsstillende — benævnes «Den himmelske og jordiske kjærlighet».

Netop disse kvindelige idealbilleder gir et godt begrep om utviklingen i Tizians ungdomskunst ut fra det giorgioneske ideal, med den smale ovale ansigtsform og det forborgne uttrykk i øinene, henimot den ægte tizianske kvindetype, fuldmoden varm og gylden, helt sensuel. Men endnu i billedet av «Den himmelske og jordiske kjærlighet» er Giorgiones ånd nærværende, den svæver over dette stille poesifulde samvær av unge kvinder, den luer fra Venus' løftede urne og hvisker til os gjennom landskapets aftenfred.

Og dog kunde Giorgione aldrig ha malt dette billede! Dertil er det for malerisk rikt, for sammensatt i komposition, for energisk i lysvirkning, for fuldtonende i farveklang. Lad så være at Tizian fra et rent literært-psykologisk synspunkt kan virke overfladisk i forhold til Giorgione, *malerisk* betegner han en berikelse og utdypning av det som dengang var veneziansk maleri. Det turde kanskje ikke være overflødig at minde om dette i vore dage, da Tizians stjerne synes at være i dalen, mens Giorgiones står høiere end nogensinde.

Til denne overvinden av Giorgione og denne langsomme utfolden av den sande Tizian, som kan iagttages gjennom hele rækken av mesterens ungdomsværker, den betyr noget mere end utviklingsmomenter i en enkelt stor mesters stil. I virkeligheten er den utslag av en nydannelse som foregår i tiden, en nydannelse av mennesketype og av kultur som av smag og av kunst. Det er ungrenæssancen som lever sig ut, og høirenæssancen som intonerer sit strålende forspil til baroken. Og som et nytt led i det moderne maleris forhistorie har denne utvikling dobbelt krav på vor interesse.

Hvad er da dette nye i malerkunsten, hvori består det? For vi skal klogelig begrense vor betraktning til maleriets kunst og særlig den teknisk-æstetiske side av det og ikke indlate os på kulturspørsmålet i dets hele bredde.

Lad os til belysning av problemet betrakte litt nærmere et av Tizians tidlige alterbilleder og se hvori det adskiller sig fra forgjængernes. I kirken Maria della Salute findes et alterbillede av Tizian, som er indstiftet i anledning av en av de pestfarer som truet Venezia på den tid, og som fremstiller Venezias skytshelgen S. Markus tronende mellem de fire pestforebyggende helgener, Sebastian, Rochus, Cosmas og Damianus. Billedet antages malt ca. 1504, altså endnu mens Giorgione levet, og Giorgiones påvirkning er da også umiskjendelig i mange træk, ikke mindst i den hellige Sebastians ædle ynglingeskikkelse og i S. Rochus' sværmerisk følsomme type.

Kompositionsschemaet er heller ikke nyt, det er det for alterbilleder vanlig benyttede, som vi kjender fra Bellini og f. eks. fra Giorgiones Castelfranco-billede, med en tronende midtfigur og de nedenfor stående helgener i symmetrisk fordeling til begge sider. Markus' trone er reist på en høi underbygning likesom madonnas trone i Castelfranco-billedet. Men mens Giorgiones madonna, som vanlig, har en baldakins brokadehæng til bakgrund, tegner Tizians helgenskikkelse sig direkte mot luften, har strålende hvite sommerskyer til bakgrund. Allerede heri ligger et nyt malerisk moment — en figur som stilles mot en lysende luft, må nødvendigvis virke mørk imot den, og her er det tilmed hovedfiguren som er således anbragt. Men for at hans helgenskikkelse dog ikke skal savne kraft og farvepragt, slipper maleren det fulde sollys ind over den fra siden, lar det gløde i den røde kappe og den grønne underdragt, så skyggepartierne tegner sig desto dypere mot skyhimlen.

Men den solbelyste skikkelse mot hvite skyer er ikke kompliseret nok for Tizian. Enhver ældre maler vilde ha fremstillet helgenen *stående* på et løftet stade (således som Cima lar Petrus Martyr løfte sig over de andre helgener i billedet i Brera), den *sittende*, tronende stilling tilkommer Maria alene. Tizian lar sin Markus sitte, først og fremst for at kunne opnå større bevægelse i legemets linjer og et rikere spil av lys og skygge. Han lar ham endog kaste hodet og overkroppen tilbake og skyte armen med evangelieboken, som hviler på knæet, frem i en kontrapostisk stilling, som ganske vist virker temmelig teatralisk og hul i sin patos, men som byr maleren store lineære og koloristiske fordele og øker rumfølelsen i billedet.

Og uagtet billedet oventil er rundt avsluttet, reiser han i dets høire ytterkant en række antike søiler, som med sine mørke masser står grelt mot skyhimlen og med sine perpendikulærer skjærer utålelig ind i den cirkulære avslutning av billedet — men hvad bryr koloristen Tizian sig om det? Han har bruk for søilerne. Han følte fremfor alt trang til at bryte ensformigheten i den solbelyste midtfigur ved et kraftig skyggeparti. Nu har han det, idet han lar helgenen gjøre et energisk kast tilbake med overkroppen, så hodet og den ene skulder falder i skygge. Nu står helgenens skjægkransede runde hode dypt og mørkt mot den hviteste sky, så man bare aner trækkene og ser glimt i det opadvendte blik. Hovedfigurens ansigt gjemt i en skygge! Det er dumdristig nyt og uprøvet, utfordrende mot al konvention, men malerisk ypperlig.

Paa samme måte arrangerer maleren med figurene nedenfor tronen omtrent som en regissør med scenens statister, flytter dem frem og tilbake, hit og dit i lysstripen

og i skyggefeltet, indtil de står virkningfuldest mot hinanden — Sebastians blændende nøkenhet fremme i det fulde sollys, Rochus bak ham i skyggen og de to talarklædte medicinerhelgener til den anden side sammen i det dæmpede halvllys.

Det turde stå klart hvad der herigjennem er opnådd ikke alene av frappante koloristiske motsætninger og rigdom på mellemtoner, men også av rumfølelse, av plastisk og dramatisk uttrykk i maleriet.

Og med disse ord er det væsentlige sagt til karakterisering av *høirenæssancens* malerkunst og da fornemmelig av Tizians. Den ældre malerkunsts strenge dekorative holdning og Giorgione-stilens sjælfulde lyriske maleri var ikke nok for den nye tids mennesker. En sterkere og voldsommere livsfølelse måtte finde dramatisk uttrykk og krævet fuld legemlighet. Legemligheten krævet plastisk form og utdypning av rummet. Således sprængtes flatemaleriet med dets ulegemlige dekorative holdning. Til gjengjæld vokste en ny dekorativ følelse sig sterk, følelsen for farvens pragt og kraft og for massernes uttrykksfulde fordeling.

Det netop analyserte alterbillede står som sagt tidlig i Tizians produktion, og endnu er han her langt fra at ha fundet sig selv. Sin egen blodfulde, viljespændte, handlekraftige mandsnatur gir ham endnu ikke fri tøiler. Han er endnu ynglingen som ikke er helt modnet til mand.

Men så kommer i 1518 hans «Assunta», det vældige brusende stormende billede for Frari-kirken av Marias himmelfart (nu i Akademiet i Venezia). Her er han mand, her er han sig selv, her er han en gigant. Ynglingedømmen er forbi, hvert spor av giorgionesk følsomhet og vemod er hvirvlet bort i denne storm av følelser, følelser som vælter og syder i blodet, mere kanskje end de stiger fra hjærtets dyp.

Billedet er fuldkommen ukristelig, man kan gjerne si ureligiøst. Det som løftes mot himlen, er ikke den kyske jomfrumoder fra Bethlehem, men selve sundheten og legemspragten, den fuldkomne jordiske lyksalighet. Ut av høirenæssancens overstrømmende livsfryd og magtfølelse er Tizians' «Assunta» skapt. Selve *Maria Regina* er steget ned på jorden, og som kvindelighetens og frugtbarhetens symbol, ombølget av menneskehetens henrykkelse, løftes hun atter i ekstase mot himlen. En sky av englebørn gir hende fotfæste, rummet toner omkring hende, og himmelske luftninger bølger i hendes dragt. Mens begge hendes armer løfter sig mot lyset, som vilde hun favne det, indtar hun uvilkårlig den gamle oldkristelige orantstilling, der hun svæver opad mot Faderen. Dog nu er hun ikke længere den ydmygt tryglende forbederinde, men den seirende menneskeslægts lovsynger, fuld av tak og pris.

Tizians «Assunta» er et gjennombrudsarbeide i malerens produktion, for såvidt som han her helt frigjør sig fra Giorgione og spænder den dramatiske streng på sit instrument indtil bristefærdighet. Men det er langt fra hans skjønneste billede. Tvertimot, der er noget simpelt i koloriten med dens dominerende av rødt og blått i Marias dragt mot den skraldende gule himmel, noget av den samme billige farveeffekt som karakteriserer den romerske malerskole og skjæmmer mere end ett av Raffaels madonnabilleder. Med rette vil man også kunne betvile ægtheten i den sterke ydre patos som præger billedet, og finde at den dårlig stemmer med det rolige og gelasne venezianske temperament, som dog også gjennomstrømmer Tizians skjønneste værker.

Sine skjønneste værker skaper Tizian, da han påny lar erindringen om Giorgione råde, men nu helt frigjort og selvstendig vender sig mot den antike verdens motivkreds og skaper de dekorative billeder for Alfonso d'Estes arbeidsværelse på slottet i Ferrara. De billeder som nu splittet ad findes i Prado-museet i Madrid og i Nationalgalleriet i London — «Bacchanalet», «Venusfesten» med amorinernes bacchanal og «Bacchus og Ariadne».

En sand dionysisk stemning råder i disse billeder, hvor naturen og mennesker og guder samstemmig synger glædens pris. Dunkle trægrupper kaster sine skygger over menneskers og guders lyst, dansen hvirvler over engene, og vinen funkler i krystalkanden mot den hvite sky. Men mere end vin og sky og eng funkler bakkantindens blottede legeme, herlig henvæltet i billedets forgrund i ubevidst rus og søvn.

Aldrig har Tizian nådd høiere i kompositionskunst. Figureernes buede spænstige linjer fletter sig som unge skudd i en frodig-vild have. Farverne gløder med ædelstensglans. En fuldtonende harmoni gjennomstrømmer billedet fra ende til anden.

I kunstværker som disse når renæssansens hedenske livskultus sit fuldeste uttrykk og renæssansens maleri sin fuldkomneste form. Og såvel stemning som form viser sig at ha en vidunderlig levedygtighet og avlekraft som forplanter sig langt ned gjennom tiderne. Det er umulig at se RUBENS' «Silentog» og øvrige bakkantiske billeder med deres overskummende livslyst uten at tænke på den kilde dertil som engang hundrede år i forveien sprang klar og funkende frem i Tizians bacchanalbilleder. Og endnu så sent som i CÉZANNES fantasier over nøkne nymfer og fauner under Provences sommerhimmel musserer den samme stemning, og kompositionen bevæger sig i rytmer med gjenklang fra Tizians kunst.

VI.

Da Tizian skapte disse billeder, stod han bare midt i firtiårs-alderen; men han vedblev at føre penselen endnu i over halvhundrede år. I det tidsrum undergår gemytslivet en rask og heftig utvikling. Renæssansens harmoni begynner at skjælve og briste under barokens storm.

I Tizians komposition over «Petrus Martyrs død», som vi nu desværre bare kjender av kopier, efterat originalen brændte i 1867, er stormen i fuld anmarsch. Trærnes stammer og kroner svinger i luften over drapsscenens voldsomt bevægede skikkelser. Det hele billede er gjennomrystet av en michelangelosk patos, som let lar sig forklare, når man vet at det sikstinske kapels mester opholdt sig i Venezia på den tid da Tizian malte billedet. I «Slaget ved Cadore», en komposition som vi desværre også bare kjender fra kopier og stik, eftersom originalen strøk med underbranden i Dogepaladset 1577, ser vi denne dramatiske uveirsstemning i Tizians kunst øket til full storm. Her skummer venezianer-temperamentet langt ut over sine naturlige grænser, og kraftanstrengelserne for at hamle op med Michelangelo resulterer i kaos. Men et kaos som er i høi grad malerisk, og som har sin befriende betydning, fordi alle konventionelle bånd er sprængt og veien banet for en ny tids stil — den *romantiske impressionisme*. Ingen kunstkjender vil i Uffizierne kunne se den lille

kopi efter Tizians slagbillede uten at mindes RUBENS' «Amazone=slag» og DELACROIX'S dramatiske skildring av «Slaget ved Taillebourg».

Et næste skridt på veien mot moderne maleri betegner Tizians *Ecce homo*=billede i Wien. Hele opbygningen av den figurrike komposition på og omkring paladstrappen med de fremtrædende figurer som vender ryggen til, med skikkelser og hoder og lanser og faner som tegner sig mot en lysende og bevæget luft, vidner om en ny og fordomsfri betragtning av hvad det vil si at komponere malerisk. Og hele skildringen med dens vidtdrevne realisme, med de farverike dragter, de utprægede typer (som den huiende proletargut i forgrunden på trappen — prototypen for Murillos gategutter) og de mange portrætfigurer (blandt dem Pietro Aretino under Pilatus' maske) — alt vidner om den fulde modning av Tizians malergeni.

Men samtidig vidner billedet også om at et andet og yngre geni er vokset frem i veneziansk kunst og begynner at øve sin indflydelse på den mottagelige Tizian — nemlig *Tintoretto*.

Denne tilnærmelse til Michelangelo og til Tintoretto og samtidig den absolute frigjørelse fra alle gammeldagse, quattrocentiske stilreminiscenser betegner den sidste og i utviklingen viktigste fase av Tizians produktion — den da han går over i baroken og nyskaper den maleriske teknik.

Karakteristiske værker fra denne tid er hans «Sebastian» i S. Petersburg, «Hyrde og nymfe» i Wien, den sidste utgave av kompositionen «Tornekroningen», som findes i München, samt det aller sidste billede fra mesterens hånd, den «Pietà» som han hadde bestemt til gravmonument over sig selv, og som han efterlot ikke helt fullført, da han i 1576 blev revet bort av pesten, 99 år gammel.

Karakteristisk for disse bilder er en tidligere ukjent helhets- og avstandsvirkning, som er resultatet av en ny malerisk behandling. En behandling som tilside-sætter alle konventionelle fordringer til plastisk utmodellering av formen og bare følger maleriske mål. Det er et maleri med kost, snarere end med pensel, et maleri med alle tekniske hjelpemidler, også med fingeren, som en gammel veneziansk forfatter bemærker. Et maleri uten fast kontur, uten detalj, uten distinkt avgrænsning av formens lys- og skyggepartier. Masser står mot masser i mægtig koloristisk-dramatisk motsætning, og dog er farven oppløst i flækker, flosser, punkter, påsat med allehånde uregelmæssige penselhugg, ført av en hånd som vistnok skalv av ælde, men også vibrerte av guddommelig instinkt.

Selvfølgelig har alle glatmalende smaksperioder med uvilje set ned på disse Tizians «ufærdige» alderdomsværker. Medlidende har man anført mesterens høie alder, hans svækkede syn og rystende hånd som undskyldning for dette forbausende og frastøtende «klattemaleri». Vor tid ser imidlertid anderledes på tingen. Den moderne kolorisme og impressionisme ser tvertimot i disse Tizians alderdomsværker sine ældste sikre aner, hvorfra moderne malerkunst og impressionistisk teknik har at utlede sit stamtræ. Og selv om man nødes til at medgi at mesterens mindre skarpe syn og mindre præcise penselføring kan ha været medvirkende årsaker til hans impressionisme og til denne farvedekomponerende teknik — så kan vi i vor tid bare betrakte disse legemlige svakheter som en sidste og største lykkens gave til den store mester,

som helt frigjorde hans geni. For Tizians alderdomsbilleder — navnlig «S. Sebastian» og «Tornekroningen» — overgår al tidligere italiensk malerkunst i koloristisk skjønnhet og kraft, og der er en helhet og magt i avstandsvirkningen ved dem, som alene overgås av TINTORETTOS og REMBRANDTS alderdomsværker.

VII.

Den hemmelig drivende kraft bak Tizians sidste store anstrengelser var TINTORETTOS eksempel. Med Tintoretts vældige kunstnerpersonlighet kulminerer nemlig veneziansk maleri. Han er titanen mellom disse olympiere, manden med det krateragtige temperament, hvorfra kunsten slår frem som levende flammer.

Det er kanskje unyttig at strides om hvem som er størst av historiens store mænd eller åndslivets fyrster. Al mandjevning ypper gold kiv. Nogen grunder sin storhet på den indflydelse de øvet på sin samtid, andre når et sent ry gjennom uanede eftervirkninger av deres verk, ofte hundreder av år efter deres død. Men skal man nævne den italienske maler som har hat størst betydning for *moderne* malerkunst og rimeligvis længe vil vedbli at ha det, må det være *Tintoretto*. Hvad han var for GRECO og VELAZQUEZ, overhodet for spansk maleri, derigjennem også for moderne fransk kunst, hvad RUBENS skylder ham og VAN DYCK har avluret ham, hvad REYNOLDS har utpønsket hos ham, hvad DELACROIX og impressionisterne inclusive CÉZANNE har ham at takke for — det er endnu på langt nær klarlagt.

Kunsthistorisk tilhører jo Tintoretto en stilperiode som længe har været i misagt, skjønt den malerisk har de største fortjenester. Han er en barokmester, og stadig har hans navn været overskygget av Tizians eviggrønne laurer. Ikke desto mindre er det Tintorettes maleri som betegner det endelige gjennombrudd til en moderne stil i malerkunsten. Tizian er nærmest en overgangsfigur på den lange strækning mellom Giorgione og ham. Og når moten nutildags har skutt Tintoretto i bakgrunden for hans efterfølger Greco, så er det bare forbigående og tilsynelatende, Tintoretts betydning og ry er i virkeligheten i fast og rolig vækst.

GRECO er et dekadencefænomen av overordentlig interesse. Ser man bort fra den sene efterklang hos rococomesteren Tiepolo, betegner Greco den sidste utviklingsfase av det store venezianske maleri. Hos ham slår flammerne indad til en selvfortærende brand, som forkuller sanseelementet i den oprindelig så sensuelle venezianske kunst. Samtidig komprimeres det sjælelige element i den til det farlige og eksplosive stof som vi ser slå ut i blå luer i Grecos mest eksentriske billeder.

Hos Tintoretto har kunsten intet av denne sykelige spaltning, her er sjæl og legeme ett. Han gjorde ikke skam på sit familienavn JACOPO ROBUSTI, farverens søn. Sålange mandskraft, vitalitet og fantasiens spenstighet har kurs i kunsten, sålænge vil Tintoretts dådskraftige geni samle beundrere og inspirere til ny kunstnerisk dåd.

Og hans ry vil vokse med den utdypede forståelse av hvad der var det centrale ved hans geni — den mægtige *symfoniske* evne.

Selv definerte han sin kunsts mål som det at «forene MICHELANGELOS tegning med TIZIANS kolorit», og der er vel noget i det som har sin rigtighet. Men Tinto-

rettos geni pekte langt ut over alle eklektikernaturers eksperimenteren med at forbinde det ulikeartede. Han trængte og brukte alle sin kunsts virkemidler på én gang og mestret dem alle med blændende virtuositet. Han, den glimrende tegner, den orkestrale kolorist, den fantasifulde digter og de gigantiske massevirkningers iscenesætter! Der er hos ham noget beslægtet med WAGNERS geni og kunsthistoriske stilling. Avsluttende og samtidig nyskapende, destruerende og ødselt rike på nye gaver står de begge og skiller avgjørende mellom gammel og en ny tid.

Lange nok har Tintoretto været betragtet som en overfladisk improvisator uten sjæl. Nu turde tiden være inde til at erkjende den dæmoniske skaperkraft som utfolder sig gjennom hans enorme livsværk. Det er sandt at Tintoretto producerte raskt og meget; i sit lange liv har han vel overkommet at bedække flere kvadratmeter lærred og væg end nogen anden maler som har levet. Men ideerne væltet uophørlig fra hans fantasiekrater, og hans tekniske kunnen overgår al anden virtuositet som er præsteret i maleriets kunst. Denne hans overlegne kunnen var selvfølgelig ikke letkjøpt. Med jernhård energi har han tilkjæmpet sig den i selvstudium, efterat Tizian støtte ham fra sig, da han i ungdommen søkte mesterens undervisning. Tizian blir selv en stymper i tegning i Tintorettos nærhet, og hvad værre er, han kan virke næsten banal i kolorit sammen med Tintorettos bedste harmonier i sølv og bronze.

Ved siden av Tizians «Assunta» henger i det venezianske akademi et ungdomsværk av Tintoretto, «Markusunderet». En farlig nabo. Billedet, som var en bestilling for det gamle og rike Markus'selskaps forsamlingshus, *Scuola di S. Marco*, fremstiller en marterscene, en gudfrygtig slave som befries fra sine pinsler ved S. Markus' tilsynekomst i luften. Et lite taknemmelig og inspirerende emne — skulde man tro — i sammenligning med legenden om den hellige jomfrus skønne endeligt! Og dog har maleren gjort scenen så levende for os, at den med ubetvingelig magt drager blikket bort fra den himmelfarende Maria og hendes apostelskare til den hvite, litt fetladne krop som ligger der bevidstløs på jorden og lyser i solen, og til den mur av spændte tilskuere som hælder sig utover synet, hode ved hode, turban ved turban.¹ Lad så være at der er noget uskjønt og i sin dramatik komisk ved denne S. Markus som med sin evangeliebok under armen styrter hovedkuls ned fra sin himmel, lik en dykker som skal redde en druknende. Det er nu engang lettere at bringe noget smukt ut av det at stige mot lyset end av det at dratte ned mot jorden! Men bortsett fra den literæræstetiske side ved sujettet i de to billeder, som jo egentlig ikke kan sammenlignes — hvilken malerisk triumf for Tintoretto!

TAINE erklærer i sin «Italienske reise» Tintorettos «Markusunder» for hødepunktet av al italiensk malerkunst, og det er ikke langt fra at han har ret. Tintoretto har skapt mægtigere, mere gripende og fra teknisk synspunkt også betydningsfuldere værker end dette, men aldrig noget så momentant livfuldt og så fast bygget på én gang. Kompositionens linje er som en spændt stålfjær, hver bevægelse, hver detalj sitrer av liv og dramatisk uttrykk. Så stor er kunsten i dette kunstværk, at

¹ Er det tånelig at Rembrandt ikke har kjendt denne komposition, da han malte sin anatomiske scene?

man glemmer kunst og kløgt og rives med som av selve livet. Som den gamle donator, der nysgjerrig kiker frem av billedrammen, så går det også os, vi trekkes uvilkårlig ind i dette perspektiviske dragsug av liv og handling. Vi følger med blikket denne herlig byggede kvinde av folket, denne mor med sit barn på armen som søker at trænge igjennem sværmen, mens hun med tilbakekastet overkrop ikke kan rive sig løs fra marterscenen. Vi nyder synet av hendes slanke lænder og rike nakke og sander det ord som er sagt om disse mennesker, at de bevæger sig frit og naturlig som ædle dyr. Sammenlignet med dem blir dog Tizians patetiske apostler poserende modellfigurer.

Og nu koloriten. En veneziansk plads med flisegulv og marmorsøiler, av dem som Bellini og Carpaccio malte, befolket med orientaler og halvnøkle dagdrivere fra kaen. Hvite turbaner og striped kaftaner, stoffer som er bleknet og gyldnet i solen, blanke stålrustninger, nøkle lemmer som svaler sig i skyggen. Orange, mosgrønt, kraplak og blått, men først og fremst orange, brunt guld. Eftermiddagssolen (eller om man vil S. Markus' glorie) står lavt over det hele, fylder luften med gyldent lys og skimrer over bakgrundens haver. Allerede her i dette tidlige arbeide viser Tintoretto sig som den lysmaleriets magiker han er. Lyset tjener ham ikke alene til kraftig utmodellering av den plastiske form, men det gjennomtrænger, gjennemsiver alle farver og forener dem i et samtonende koloristisk hele.

Det kan ikke nægtes at ved siden av dette gyldne lysmættede billede virker Tizians «Assunta» koloreret, luftløst og grundt. Se bare på den lysvibrerende luft over bakgrundens havearkitektur og sammenlign den med det messinggule, grunde himmellys som Mariaskikkelsen tegner sig mot i Tizians berømte alterbillede.

Selv regnet Tintoretto sig vistnok for en fortsætter av Tizian, som han overhodet synes at ha agtet og æret, tiltrods for det spændte rivaliserende forhold som der var mellom dem. Men i virkeligheten er de to mestre meget forskjellige som kolorister. Selvfølgelig kunde ingen veneziansk maler efter Tizian undgå koloristisk at bygge på ham. Men Tintoretto frigjorde sig for meget av det som nu forekommer os forældet ved Tizians kolorit, og gikk overhodet egne veie.

Fra den gamle kirkekunst hadde TIZIAN tat i arv en tilbøielighet for det mange-farvede og det sterkt farvede, som gjør indtrykk på mængden som pragt. Han elsker rubinrødt og saftig grønt, han har rike guldtoner og viker endog ikke tilbake for den vulgære sammenstilling av rødt og blått i jevnsterke nuancer, som var blitt tradition i helligmaleriet (navnlig i Jesus' og Marias klædning). Tizian kan komme til at virke broget, Tintoretto aldrig. Han skyr det kolorerte, søker det tonede, bruker meget det sortbrune og driver lyset op med dype skygger. Han er overhodet ikke meget for de sterke lokalfarver. Hans kolorit er mindre strålende end Tizians, men mere tonet og vibrerende, overhodet mere i overensstemmelse med moderne koloristisk sans. «Av alle farver er sort og hvitt de vakreste,» skal han ha uttalt. Og man kan gi ham rett, når man med sort tænker på den tonede sorte damask som i hans portretter står så fornemt og fremhæver ansigtets blekhet, eller når man med hvitt forestiller sig de klare sølvtoner av lys som siver og risler gjennom hans store, oftest mørkt holdte kompositioner. Ganske åbenbart har GRECO, og dermed hele den

spanske malerkunst med MANET på kjøpet, arvet sin forkjærlighet for sort og hvitt samt de kjølige grå mellomtoner fra Tintoretts mesterpalet.

Men med al sin frykt for det brogede og sin forkjærlighet for det tonede, er dog Tintoretto rik i farven. Av kulører elsker han særlig orange og et dypt strålende grønt, som han ynder at stille sammen med kaldt rødt eller rødviolet. Aldrig velger han zinner, når han kan bruke purpur, og nødig krom i orangens sted. Det er let at kjende ham igjen koloristisk, dels på denne treklang av orange, smaragd og purpur, som han setter på med glimrende eclat, dels på hans særegne lyse blå, men end mere på den spekteragtige iriseren av lyset hvormed han ofte dekomponerer og oppløser lokalfarverne.

I endnu langt høyere grad end den gamle Tizian er Tintoretto *impressionist*, og den før nævnte dekomponerende teknik i Tizians alderdomsværker er for en stor del at betrakte som reflekser fra Tintoretts palet.

VIII.

Mere end Tizian var dog MICHELANGELO Tintoretts sande læremester, og billedhuggeren mere end maleren. Hvorvidt han personlig har kjendt den store florentiner, vites ikke. Da Michelangelo besøkte Venezia i 1530, var Tintoretto en 18 års yngling. Senere har han ganske vist besøkt Rom og studert Michelangelos værker, men man kan ikke med sikkerhet fastsette når han foretok denne reise. Sandsynligheten taler dog for at romreisen falder i ungdomsårene, før vægbildene i S. Maria del Orto.¹

Men allerede før den tid har Tintoretto kjendt og studert Michelangelos værker, ialfald i gjengivelser. Det mediceiske gravkapels skulpturer lot han anskaffe i kopier i liten målestok (av Daniele da Volterra) for stadig at ha dem for øie i sit atelier, og allerede i de tidligste arbeider fra Tintoretts hånd har man vidnesbyrd om at han har kjendt og beundret disse skulpturer.

Selv hadde Tintoretto for skik at modellere hovedfigurerne til sine kompositioner, før han malte dem, for at kunne eksperimentere med dem i vekslende lys og rum på en liten selvlavet scene, som han betjente sig av, og hvor han bygget sine kompositioner op. En slik fremgangsmåte forklarer meget i Tintoretts kunst. Den sterke plastikk i tegningen. De mange kompliserte stillinger og dristige forkortninger på flyvende og styrkende figurer, som umulig kan være studert efter levende model. De kunstige, ofte raffinerte sammensatte belysningseffekter. Men fremfor alt den forbløffende sikkerhet hvormed hans figurer er plassert i rummet.

Overhodet adskiller Tintoretto sig fra alle ældre venezianske malere ved sin rent plastiske sans for legemets konstruktion, sin sterke fornemmelse av volumen og en utpræget trang til rumvirkning i sit maleri. Alle andre venezianske maleres bilder blir flate ved siden av hans.

Det naturalistiske modelstudium har interessert ham forholdsvis lite som maler. Selvfølgelig har han drevet det som tegner, og det grundig også, for at kunne opnå

¹ Det man vet, er at han i Rom var kardinal Brittanicos gjest.

den utrolige sikkerhet og færdighet i at tumle med menneskekroppen. Men *malt* har han vistnok mest ut av hodet, med støtte i små tegnede skisser og utkast. Konstruktion, bevægelse og *rumvirkning* var for ham det væsentlige, enkeltformens sandhet og delikatesse blev underordnet under disse tre ting. Selvfølgelig kan en sådan arbeidsmåte, fjernt fra den levende natur, ha sine farer, og bare et stort visuelt geni som Tintoretto kan med fordel bruke den for at gi sin fantasi desto friere tøiler. Svakheterne ved ikke at bruke model er dog mærkbare selv hos ham. Hvad der kan være av sandhet i beskyldningerne for manér, overfladiskhet i formen og rutine i utførelse, skriver sig derfra. I mindre inspirerte arbeider, særlig fra senere tid, da opgaverne strømmet overvældende ind på ham, kan håndlagets vante sving ta magten fra følelsen. Men hvor følelsen er stærk tilstede og inspirationen er over ham, der tumler hans geniale, alt kunnende hånd sig vidunderlig, som en vælig ganger under en viljestærk og dristig rytters tøile.

Den banale beskyldning mot ham for letsind og løsagtighet i sin kunst har intet på sig. Han malte hurtig, altid *al prima*, uten undermalinger, ofte uten forhånds optegning og overhodet uten alle de forberedelser og tekniske kunstgrep som f. eks. dølger sig bak et tiziansk mesterværk. Av denne impulsive fremgangsmåte kommer netop friskheten og lyskraften i hans kolorit. Det som nærsynte pedanter griner over og kalder flygtighet og råhet i utførelsen, det er i de fleste tilfælde ensbetydende med effekten av hans brede og saftige pensel. Han var nu engang ingen præraffaelit, men en ægte barokmaler, og han elsket effekten. Men sjelden eller aldrig var den tom bravur. Temperament og fantasi gløder bak håndens bedrifter.

Og hans kompositioner var åbenbart godt forberedt, selv om han dristig gav sig i kast med de vældigste lærreder uten andre støttepunkter end en håndfuld tegninger.

Han har tegnet meget, og der er ikke få tegninger bevaret av ham. Enkelte værker som «Markus-underet» kan man forfølge fra blad til blad, først kompositionen i dens løse omrids, så detaljstudier, tilslut billedvirkningen av fastere, endeligere form. Hans tegninger er en *malers*. Kridtstudier eller bredt laverte penseltegninger i sepia på grunderet papir med kraftig og sikkert indsatte lysflækker av hvitt. Altid er det bevægelsen han søker, og massernes fordeling i de store træk. Som i mange andre henseender har han som tegner berøringspunkter med REMBRANDT.

Ved særlig store og kompliserte opgaver har han, før han gik til værket, utført farveskisser i olje. Sådanne findes bevaret til «Markus-underet» (i Lucca), til Dommedagsbilledet (privateie, Kristiania), til et av korsfæstelsesbillederne (Stuttgart), til «Bethesda dam» (privateie, London), til «Bryllupet i Kana» (Uffizierne, Kjøbenhavn) og til Paradisbilledet (Madrid, Louvre). Og aldrig er hans malergenien mere bedående end i disse impulsive førstehånds arbeider, hvor penselen leker og skummer henover den overkommelig store billedflate. Kanske er Paradis-skissen i Louvre det herligste som er givet os fra hans hånd.

Når værket var forberedt gjennom tegninger og han hadde orienteret sig koloristisk med en farveskisse, gav han sig dristig i kast selv med de mest gigantiske lærreder. Det er teknisk næsten uforklarlig hvorledes han som ung mand mestret lærreder av omfang som det i Orto-billederne eller som 77årig olding i det hele tat har kunnet ut-

føre et bilde av de kolossale dimensioner som «Paradiset» i Dogepaladsets store rådssal.¹

Fordi han higet etter at tumle sit talent gjennom de største emner, hungret Tintoretto etter de store vægflater. Han malte gjerne gratis, når han bare fikk digre vægger at smykke. Han var den fødte freskomaler i en by hvor ingen fresker kunde bestå; til gjengjæld har han fått leilighet til at male nogle av de største lærreder som kunsthistorien kjender. Allerede tidlig, i sit 34 år, fikk han sig overlatt de ca. 50 fot høie korvægger i sin sognekirke S. Maria del Orto, i hvis nærhet han bodde, og malte her de to kjæmpebilleder «Guldkalven» og «Dommedag», værker som med et slag stiller ham ved Michelangelos side. Hvorvidt Tintoretto allerede dengang (1546) hadde været i Rom og set den sikstinske dommedagsfreske med egne øine, er ikke dokumentarisk påvist, men dog høist sandsynlig.² I ethvert fald har han kjendt Michelangelos komposition av tegninger og stik. Hans eget bilde er nemlig oppbygget efter det samme tredelte princip med Kristus som dommer omgitt av helgenerne øverst, de fordømtes nedstyrtne i midtpartiet og de dødes opstandelse fremme i forgrunden. Endvidere gjenkjender man som motiver, hentet fra den sikstinske freske, martyrerne med deres martyrredskaper, fordelt omkring på skyerne, samt Charons båt, som driver nedad floden mot underverdenen.

Sammenhængen med Michelangelo fremtrær særlig klart i et *forarbeide til Dommedagsbilledet*, som hittil har været kunsthistorisk upåagtet, en farvestudie i olje, som disse linjers forfatter erhvervet fra en veneziansk samling for 23 år siden.

Kompositionen er i studien anlagt som breddebillede og kan derfor oprindelig ikke være påtænkt som utsmykning for korveggen i del Orto, som har et overordentlig langstrakt høideformat. Overført til dette format måtte kompositionen nødvendigvis virke uttøiet og forstrakt, hvad maleren har søkt at bøte på ved at indføre en mængde nye bifigurer og fylde motiver. Derav det temmelig kaotiske indtrykk som vægbilledet gir ved første øiekast.

Forøvrig vil man finde at alle del Orto-billedets hovedmotiver er tilstede i studien, bare organisert efter et andet format og med langt større klarhet og harmoni end i det stormfulde og overlæssede vægbillede.

Øverst i skyerne kommer Kristus tilsyne med dommerens gestus virkningsfullt tegnet mot en bakgrund av flammende lys. Knælende på skyer i ærbødig avstand fra dommeren nærmer sig menneskehetens to forbedere, Maria med utbredte armer som i ekstase over sønnens herlighet og Johannes Døperen med løftede bedende armer. Bak den sidste kommer tilsyne «den gode røver» slæpende paa sit kors. Rundt om i det fjerne og nedenfor på nærmere sky lag ses placeret hele den himmelske «bisidderet» — apostler, profeter og martyrer; de sitter som på skybalkoner løftet over verdenskaoset, nogle i samtale, andre i ensom grublen eller i ekstase. Det er især i disse skissens figurer at gjenklang fornemmes fra den ophøiede og patetiske stemning som bevæger det sikstinske taks profeter og sibyller. Imidlertid er det ikke van-

¹ Lærredet måler 22 meter i bredden og over 10 meter i høiden.

² Tintoretto reiste ikke meget. Foruten ungdomsreisen til Rom foretok han i 1580 en reise til Mantova, hvor han malte slagbilleder for Guglielmo Gonzagas festleilighet i kastellet.

skelig at gjenkjende Tintoretts hånd såvel i figurenes overslanke proportionering som i koloriten med de ædelstensagtig glimtende farver, — rødt, grønt, violet og orange, som tindrer frem av en grønlig brun laseret neutraltone.

Men først i billedets nederparti kommer den store venezianske impressionists fantasi og penselkunst til sin ret. Vi ser her skyerne spalte sig, så der åpner sig et blik ind i lysets klare rike, der salige sjæle stiger gjennom stråler mot lysets kilde.

Fra dette fjerne lysvæld flyter den store flod som fører til Hades, vi ser den sænke sig i bredt skummende fald. Det som ikke stiger, det bæres utfor og styrter fortapelsen imøte. Over dette Lethes «Niagara» kan ingen færkost klare sig uten Charons gamle båt, som overlastet med usalige styrer mot skyggeriket. I de sidste stråler fra lyset deroppe ser vi klynger av fortapte slynges utfor vandfaldet og dukke under.

Men fremme på flodbredden i forgrunden, som er holdt i grålysningsmørke, fortsetter jorden med at gi fra sig sine døde. Åtsler reiser sig fra sine grave med kraniehoder og armer som endnu er sammenvokset med det spirende løv. Andre føler alt kjødet runde sig om knoklerne og stiger nyskapte og lyksalige frem som i tidernes morgen.

Over dette kaos svæver engler og vækker med basunstøt de sidste sovende. Fremme i forgrunden ses en engel som har vovet sig ned i dypet for i sidste øieblik at favne og frelse en yngling fra Lethes vande. Gruppen, som gjenfindes på tilsvarende plass i det store vægbillede, bare i omvendt stilling, er kanskje den vakreste enkelthet i hele den rike komposition og tiltrækker sig straks blikket ved den dype glødende topasfarve i englens gevandt.

Sammenligner man TINTORETTOS Dommedagsbillede med MICHELANGELOS, må man erkjenne at det sidste har en dypere sjælelig virkning. Den venezianske mester når ikke sit store forbillede i fremstillingens alvor og rystende tragik. Men Tintoretts billede er langt mere ydre dramatisk. Der er noget næsten stillestående og stivnet ved denne sidste akt av verdensdramaet i Michelangelos tolkning, sammenlignet med det orkanagtige brus som gjennomstrømmer Tintoretts værk. Og malerisk står venezianeren langt over florentineren. Man føler sig fra først av desorienteret, nærmest svimmel overfor denne forvirrende mangfoldighet av skikkelser i alle mulige dimensioner og planer, i alle optænkelige stillinger og forkortninger i Tintoretts kjæmpebillede — sittende, knælende, flyvende figurer, styrtende, svævende, dalende figurer i et uendelig op og ned. Men malerisk henger del Orto-billedet dog fast sammen med sin gjennomførte tone og den intense rumvirkning, mens den siktstinske freske er en gigantisk tegning, som falder fra hinanden i geniale brudstykker. Et lykkelig fund i Tintoretts billede er også vandfaldet. Mens florentineren omhyggelig utelukker ethvert lokalisierende element, understreker netop venezianeren det landskabelige, skyer og vand. Denne vandflom, som i glat, blankt fald styrter utfor, iler avsted og river alt levende med sig, er i og for sig et ypperlig malerisk moment, som tillike tilsætter billedet av verdensundergangen med en forestilling om naturkatastrofe, en erindring om syndflod og gammel skyld.

Men Dommedagsbilledet i S. Maria del Orto var ikke Tintoretts sidste ord om menneskeheten og rummet. For Dogepaladset malte han 10 år senere et andet stort

dommedagsbillede, som optok en hel lang væg i *Sala del scrutino*, og som følgelig har været en breddekomposition, muligens paa grundlag av skissen i Kristiania. Dette billede strøk med ved branden i Dogepaladset i 1577. Men både det ene og det andet av hans dommedagsbilleder er dog at betragte som præludier til det gigantiske billede av *Gloria del Paradiso*, Tintoretts sidste og vældigste værk.

IX.

Tintoretto er imponerende i del Orto og vældig i Dogepaladset, men hans genis omfang og nyskapende evne kjender man allikevel først, når man har set ham i *Scoula di S. Rocco*. Dette pragtfulde forsamlingshus for et fornemt velgjørenhets-selskap, som Tintoretto drev på med at utsmykke i omtrent et kvart århundrede (1560—1473 og 1580—1594), og som mesteren med egen hånd har dekorert med tildels meget omfangsrike bilder på vægger og i tak to fulde etager igjennem, er det egentlige Tintoretto-museum i hans fødeby. Trods overmalinger, fugtighetsforfald og de umuligste belyningsforhold virker endnu det værk, han her har efterlatt, som en av malerkunstens aller største bedrifter, og man går derfra med en følelse som om blodet rullet varmere og heftigere i ens årer end før.

Emnerne er hentet dels fra det gamle testamente, dels fra Jesu liv, og likesom i del Orto har maleren parallelliseret motiver fra Mose historie med emner fra Jesu lidelseshistorie, har stillet frelsen op mot loven.

Det vilde føre ut paa vidderne at gjennemgå den lange række av scener som på en måte kulminerer i det vældige *Golgatha-billede* i paladsets kapel, som forøvrig er et av de først malte av billederne. Nogle antydninger får være tilstrækkelige til at gi et indtrykk av hvorledes massevirkningernes maler fra del Orto og fra den store rådssal også kan vise sig fra andre sider, som den intime og fantasifulde fortæller, som virkelighetsskildrer og som naturromantiker, men først og sist som den vældige lysmaler, digteren som skriver med strålebundter over avgrunder av mørke.

Her er Tintoretto helt sig selv, frigjort fra al ydre påvirkning, dypt personlig og dypt original. Men tillike fremstiller han sig som den store gjennombruds- og foregangsmand til hvad der følger efter ham, såvel i realistisk som i romantisk retning.

I et billede som det fra «Bethlehemsstalden» med den hellige familie oppe på høilemmen i måneskin under det åpne bjælkeloft og hyrderne, bondejenterne, hønsene, æggene og den mætte ko nedenunder er et utgangspunkt for al naturalisme og folkelivsskildring, italiensk som hollandsk, for BASSANO og CARAVAGGIO såvel som for HONTHORST og REMBRANDT.

Et andet billede — landskapsidyllen med «Flugten til Ægypten», hvor Josef vader gjennom sumpland og ulænde med æslet ved tøilen og gudsmoderen på æslets ryg, mens aftenbrisen rasler i palmekronerne — er simpelthen utgangspunkt for alt romantisk landskapsmaleri. I hvor høi grad en naturromantiker som SALVATOR ROSA er avhengig av den venezianske mester, springer endnu mere påtagelig i øinene i de to effektfuldt belyste, lyriske landskapsbilleder med Magdalena og Maria Ægyptica som staffage. Senere har også ELSHEIMER og dermed REMBRANDT tilknytning her.

Et tredje billede — «Barnemordet i Bethlehem» — er likeså dramatisk oprørt som det forrige er idyllisk. En vidunderlig komposition og en potenseret Tintoretto! Et mylder av figurer, mødre, soldater, barn, kvinder og atter kvinder — flygtende og forfølgende, kjæpende og stupende, i klumper og klaser — frem fra bakgrunnens fjerne belyste landskap gjennom mellemgrundens skyggebælte, skyllende op på terrasser av murværk, klatrende, væltende ned på lavere planer, indtil det hele knytter sig sammen i en mægtig knute av lemmer fremme i forgrundens sollys. Det er håbløst at ville rede ut hvorledes enkeltheter her hører sammen, blottede bryst og skuldre, armer og ben floker sig ihop. Men aldrig har et kaos været skjønnere! En østerlænders fryd ved overflod av skjønne kvindelegemer jubler gjennom billedet. DELA-CROIX' «Sardanapal» virker tamt tableau ved siden av denne dyng av pulserende kjød. Og al ukunstnerisk blodtørst er utelukket fra skildringen, ingen partering av barnelemmer, ingen gapende sår, ingen hauger av lik. En enkelt moder, som griper om en soldaterklinge fremme i forgrunden, får være nok til at antyde hvilke grusomheter her foregår. Det hele virker på os på samme forløsende måte som en ildfuld dramatisk ballet. Ti i virkeligheten er dette tilsyneladende kaos et under av harmoni og klarhet. Grupperne fordeler sig over billedflaten som drueklaser over et espalier, frit, men rikt. Forbindelseslinjerne mellom de forskjellige grupper og planer slynger sig graciøst som vinstokkens ranker, og kvindernes bryster og skuldre luer som druer i solen.

Det er selvfølgelig umulig at se denne Tintoretto uten i tanken at streife RUBENS. Og sandelig, Rubens har øst begjærlig av denne kilde. Men først sidestillet med Rubens' behandling av det samme emne, barnemordsbilledet i München med al dets frastøtende realisme, blir det fuldkommen klart med hvilken kunstnerisk adel Tintoretto har behandlet emnet.

Som komposition er «Barnemordet» vel det kunstfuldeste Tintoretto har skapt. Malerisk når han et skridt videre i «Jesu dåb». Også dette billede er genialt komponert med den bøiede rygs kurve, som gjentar sig paralelt gjennom hele billedet, fjernt og nær. Det virker lik musikalske variationer over et ledemotiv, motivet med den ydmygt knælende Kristus i billedets midte. Med dåbsscenen som centrum ute i det mørke vand har maleren slått en skrå bue, som er strandlinjen, og som er tæt besatt med tilskuere og folk som venter på at motta dåben. Hele denne krans av mennesker, som forsvinder perspektivisk indover, tindrer i fuldt sollys mot vandet og mot træerne bakenfor. Det er som om strandlinjen var indlagt med funklende stene. Ovenover bruser lyset bak svære væltende skybunker, mørke og sølvrandede mot solen, man tror at høre kor fra universet.

Med beundringsværdig konsekvens er belysningseffekten gjennomført i dette billede. Hvad var det at TIZIAN i sin tid kastet en klar skygge over hovedpersonens åsyn i en av sine altertavler, mot dette at samtlige billedets personer er belyst bakfra, og at selve frelserens skikkelse halvt bortvendt bøier sig sammen i skygge, mens lyset bare gløder på hans rygstykker? Og dog — er det ikke netop denne ydmygt bøiede ryg som taler billedets inderlige sprog? Og er det ikke netop derfor at den gjentar sig som kompositionens ledemotiv?

Og i dette billede fuldbyrder sig det som Tintoretto ofte streifer eller er inde på i andre billeder: legemligheten opløser sig, blir åndeagtig og mystisk, et flimmer av lys. Denne tilskuermængde langs strandbredden er ikke legemlige bastante mennesker, malt i virkelighetens farver, men halvt gjennemsigtige åndevæsener, henskrevet av penselen med et fosforescerende hvitt som et drømmesyn.

Kan det være tvil om at der her er tilknytningspunkt for el GRECOS penselmagi? Likegyldig om han har set billedet eller ei, som troligvis var fuldført, før Greco ca. 1576 forlot Italien, den samme henåndede behandling av bakgrundsfigurerne finder vi på en række av Grecos billeder.¹ Det kan være riktig nok at han var Tizians elev og lærte meget av Bassano, som kunstner, som ånd bygger Greco på Tintoretto. Det er ham han fortsætter og outrerer ind i nevrosen.

Men der er en anden og større kunstner som dæmmer for os i det fjerne, når man vandrer mellom disse lysundere i S. Rocco, og også ellers overfor Tintoretts kunst — REMBRANDT.

«Fristelsen». Et forunderlig billede, både fra indholdets side og malerisk. Eneboeren Jesus tilbringer sin fastetid på skrænten av et fjeld ute i ørkenen. Et usselt tak av træstumper kan dårlig nok skjærme ham for uveir og solbrand. Hans kind er blitt hul, hans hår er tjafset, lyset streifer det magre kindben.

Op fra daldypet kommer fristeren stigende ham imøte med stener i de oprakte hender: Hvorfor ikke, Herre, gjøre disse stener til brød, du har jo magten til det!

En forunderlig frister, helt ny i kunstens historie. Ikke Satanas, ingen mørkets ånd med øglevinger og horn, ingen Mefisto med æggende hånsml, men den faldne ærkeengel Lucifer, skjønn som en ung Bacchus. En næsten nøken, androgyn skikkelse med bølgende lokker og englevinger, herkulisk bygget og dog kvindelig. Armringer funkler om de svulmende armer, lyset streifer et yppig kvindekne, uttrykket i det unge ansigt er lidenskabelig. Armer, mund og blik er en eneste brændende bønn.

Men eneboeren står imot. Blir rolig sittende, taler tilrette, mildt imøtegående, med venlige håndbevegelser, næsten litt docerende, som askesen let blir, når den vil begrunde sit standpunkt. Men frelsesglorien stråler som selve solen om eremitens hode under det usle bordtak.

Det er den gamle dualisme i al religion og tænkning som her har tat skikkelse, jordånden, den evig unge og dog gammel som Gud selv, i dens møte med tanken, naturdriftens beseirer.

Vidunderlig er karakteristiken av de to skikkelser, vidunderlig kompositionen med dens enkle diagonal, vidunderlig også maleriet med dets brede mægtige lysvirkninger, som minder om REMBRANDT, mens selve billedets idé fører tanken i retning av WAGNER.

Endelig de to sidste billeder i rækken, «Gethsemane» og «Opstandelsen». Det naturlige lysunder med den indslumrede frelser i oljegården likesom svævende i månelysset over den sovende apostelhop mellom laurernes blanke blade, og englen som synes at træde ham imøte ut av selve måneringen med kalken i sin hånd. Og tilslut det jub-

¹ Smlgn. «Filip II's drøm», himmelregionen i «Grev Orgaz' begravelse», og Magdalenafiguren i bakgrunden av Petrusbilledet i den LANGAARDSKE samling.

lende «Opstandelsesbilde», hvor selve lyset av egen kraft, mere end englene, kaster stenen tilbake fra graven, så dødens beseirer frit kan svæve bort i sit flammehav. Også overfor billeder som disse, hvor selve kunstværkets princip er den koncentrerte lysvirkning i kontrast mot mørket, går tanken i retning av REMBRANDT.

Men der findes dog *et* bilde hvori den latinske races største maler møtes endnu nærmere med den største nordiske mester — «Nadveren» i S. Giorgio Maggiore, et verk fra Tintoretto's sidste år.

Alt hvad der i Tintoretto's kunst tidligere har stræbt mot inderliggjørelse og mystik, fortætter sig her i et malerisk mesterverk, som tillike er en juvel av følelse. Nadverbordet er duket skråt indover i et dunkelt rum, oplyst av en enkelt flakkende lampe under taket. Værtskap og tjenere har det travelt omkring, men disciplene ænsar ikke andet end mesterens tale. Øieblikket er kommet, da han i heftig bevægelse reiser sig fra sit sæte, rækker brødet med begge hænder imot dem og sier: «Dette er mit legeme.» Og idet han uttaler ordene, stråler lysningen om hans pande som en sol og fordunkler lampens skjær. Disciplene farer sammen, en gysen går gjennom rækken, og taushet følger på måltidets snak og larm. Men hvad ingen ser, hverken tjenestefolk eller disciple, er at rummet fyldes av et englekor, som tiljubler sin herre. Her kan der med rette tales om kunstens mysterium, her er lyset i mørket av en ufattelig virkning. Og det er ganske på sin plads når en forfatter (Thode) her minder om *Gralsmysteriet* i «Parcifal». Til det og til REMBRANDT'S Emmaus-billeder iler tanken.

X.

Det verk hvormed Tintoretto avslutter sin frugtbare produktion, er kolossalbilledet *Gloria del Paradiso* for den store rådssal i Dogepaladset. Det er næsten ufattelig hvorledes den 77-årige olding kunde driste sig til at gå igang med dette verk, uten andre hjælpere end sin søn DOMENICO, som han hadde utdannet til maler. Lærredet måler 244 kvadratmeter og tæller mere end 500 utførte personer, men virkningen er som om der var det tidobbelte antal.

Tintoretto vender her tilbake til sin ungdoms drøm at male universet. De kosmiske ting drager oldingen, som de hadde lokket ynglingen. Han vil intet mindre end gi et indtryk av de saliges myriader, «utallige som himlens stjerner og som havets sand». Der fins ikke en plet på lærredet hvor der ikke myldrer skikkelser frem, mens man aner andre bak. Og man har et indtryk av at dette bølgende hav av skikkelser og hoder fortsætter i det uendelige utenfor rammens rand. Allikevel er der intet kaos, men en ordnet komposition. Med Kristus og Maria i billedets øvre rand drager maleren den ene concentriske halvcirkel utenfor den anden som linjerne i et vældig amfiteater og anbringer med passende mellemrum og i rik veksel engler, ærkeengler, apostler, evangelister, profeter, kirkefædre, martyrer og helgener, såvidt mulig med sine attributer, fremhævet av lyset og kjendelige hver især. Imellem og omkring myldrer de navnløses skarer frem.

Paradisbilledet er et glimrende mestret kunststykke av komposition, og dog forholdsvis unydbart på grund av overflod. Der er grænser for hvad øiet kan tåle og

sindet opfatte av detaljer. En sådan opgave kan til syvende og sidst ikke løses ad tegnende vei, men alene ad den koloristiske. At dette har stå klart for Tintoretto selv, viser «Paradisbilledet» i Louvre.¹

Her har maleren avståt fra al detaljering og overfyldning og med rent koloristiske midler skapt et rum av virkelig kosmisk virkning. Lyset er hans orienteringsmiddel i de masser han opererer med. Som en ny olympier tumler han med skylag og strålebundter, bygger bjerge og luftslotter, terrasser og balkoner av rummets dampe og lys.

Hans maleriske fremgangsmåte er i egentligste forstand her impressionismens. Han dekomponerer farvetonerne i rene farver, opbyder al sin koloristiske kløgt og al sin rike maleriske erfaring i at sammenstille kontraster av farvestimulerende og lysende virkning. Farven iriserer og flimrer for vort øie som solstrålen gjennom prismet. Her er hele grundlaget lagt for al impressionisme i følgende tider, for TURNER, som har studeret og dyrket ham, for MANET, som har kopieret ham, for MONET og SISLEY, som har beundret ham.

Naar man tænker på denne vidunderlige farvestudie, som kanskje er det ypperste fra Tintorettos hånd, fremstiller der sig for erindringen et flimmer av hvitt, omrandet av nogle vidunderlig rene lyseblå porcellænstoner, et tinder av koldt lys oppe i diskanten, mens bassen arbeider i sort bronze og ibenholt.

I det hele fristes man ofte til at ty til musikalske betegnelser for at karakterisere Tintorettos kunst. Ikke alene vet man at han personlig elsket og dyrket musik og likesom GIORGIONE var en ypperlig luthspiller, men selve hans malerkunst er i høiere grad end nogen malerkunst før ham av musikalsk, nærmere bestemt *symfonisk* art.

Også deri står han moderne malerkunst nær at sujettet, selve fortellingen er forholdsvis underordnet i hans kunst. Han boltrer sig like frit gjennom evangeliets legender, dem han oppfatter i sterkt realistisk ånd, som gjennom antike myter.

Han lar en apostel som med spændtak og magt trækker buksen av en anden apostel, danne hovedgruppe i et billede av «Fotvaskningen». Legemernes bevægelsesmotiv er i den grad hovedsak for ham.

Han slår hul i væggen i Marias tømmermandshytte for at la en sværm av kviddende englebørn suse ind til hende som slæpet efter bebudelsesenglens svaleflugt.

Han gjør bøddelknægternes benmuskler til hovedsak i det store og storslagne Golgathabillede, der de spændte som stålfjærer anstrænger al sin kraft for at reise korset med den korsfæstede i veiret ved hjælp av løftestænger og lange rep.

Overhodet, det er ikke legenden, fortellingen, typen, ansigtsuttrykket som ligger ham kunstnerisk på sinde, men bevægelsen, legemets bevægelseslinje og dets samspill med andre legemers bevægelseslinjer.

Han maler ikke mennesker for ansigtets skyld — skjønt han er den største av alle italienske portrætmalere. Han maler ikke nøkent for anatomiens skyld, skjønt han er den dristigste tumler med menneskekroppen. Han trenger bare legemerne for

¹ Der findes to s.k. forarbeider til «Gloria del Paradiso». Den ene erhvervet VELAZQUEZ for den spanske konge, dengang han opholdt sig i Venezia og studerte og beundret Tintoretto; den findes nu i Pradomuseet. Den anden er havnet i Louvre.

massens og bevægelsens skyld, og det enkelte legeme interesserer ham bare i sammenhæng, i handling med andre.

Men selve handlingen er og blir noget abstrakt for ham og også for os, den fængsler os hverken episk eller psykologisk i alvorligere grad, den bare påvirker os dynamisk. Vi lægger knapt mærke til *hvad* der foregår i disse figurrene, stærkt bevægede billeder, men *at* der foregår noget, det fornemmer vi intenst, næsten fysisk med vor krop.

Der handles, kæmpes og strides i denne kunst, men egentlig bare malerisk. Det er linjen som handler, det er farve som strider sin strid med farve, lys som kæmper med skygge.

Vi har for vort øie et virvar av armer og ben, av brusende vinger og flagrende gevandter, og beruser os i dette harmonitonenende væld av former og bevægelser. Ti virvaret samler sig for vor bevidsthed til store orkestrale virkninger av lys og skygge, av farveklang mot farveklang.

Vi fornemmer en kunstorganisme, som dypt og rolig drager ånde. Det er kunsten som frigjort fra motivet dynamisk utfolder sine iboende kræfter og resulterer i harmoni.

PERSONLIG EFTERSKRIFT

Jeg er fuldt på det rene med, kjære hr. Langaard, at de fire-fem venezianske billeder som Deres samling inneholder — så udmærkede og fængslende kunstværker de hver for sig er —, ikke gir nogen fornuftig årsak til den utførlige fortale jeg her har skrevet om veneziansk maleri.

Jeg vedkjender mig påskuddet som påskud. Der var imidlertid ting jeg gjerne skulde ha sagt om det venezianske maleris paradigmatiske utvikling og dets moderstilling til al moderne malerkunst, og jeg grep her leiligheten. Netop til Dem vilde jeg gjerne tale om den sammenheng som jeg her ser mellom gammel og ny kunst, fordi jeg vet at De har et åpent sind for begge dele. Jeg vilde også gjerne i denne bok, hvor hver samlingsgren får sin talsmand, nytte leiligheten til at legge et godt ord ind for den italienske kunst, og særlig da for den venezianske, som ligger moderne kunstfølelse nærmest. Jeg vet jo at italiensk kunst ligger i periferien av Deres samlervirksomhet og finder det naturlig at den gjør det efter Deres samlings oprindelige anlæg. Men skulde De fremdeles være tilsinds at la den noble passion råde: *at samle god gammel kunst til Norge*, så vil jeg allikevel gjerne gjøre, hvad jeg kan for at opflamme Deres interesse for det skønne venezianske maleri. Det jeg her har skrevet om det, vil kanskje som en oversigtsbetragtning kunne interessere Dem selv og de av Deres venner som boken er bestemt for.

På dette svake grundlag anbefaler jeg min avhandling til trykning og ber Dem og mine kolleger tilgi at jeg har lagt beslag på så mange tryksider.

Deres hengivne

J. T.



EC
PUBL
LIBRARY

JENS THIIIS

ITALIENSK MALERKUNST

ITALIENSK MALERKUNST

CARIANI

GIOVANNI DE' BUSI, kaldt CARIANI, født i Venezia (eller i Bergamo) mellem 1485 og 1590, uddannet under Giovanni Bellini og Palma Vecchio, stærkt påvirket av Giorgione. Virket i Venezia (allerede 1509) og i Bergamo fra ca. 1520. Død efter 1547.

Nr. 1. Portræt av en gammel patricier med kortklippet gråt skjæg, sort dragt med skulderkrave, sort baret på hodet over en tætsittende kalot, grå hansker. Stillingen næsten i profil mot en grå væg, som åpner sig tilvenstre mot et landskap med en borg under et kegleformet fjeld i det fjerne. Signeret med hvitt på mørk bund.

Lærred $0,78 \times 0,66$ m. Kjøpt 1913 av Julius Böhrer, München.
Tidligere eier: familien Riva i Milano.

IOANES
CARIANI

BORDONE

PARIS BORDONE, født i Treviso 1500, elev av Tizian og påvirket av Giorgione. Virket især i Venezia, men også i Treviso, Vicenza, Crema, Genova og Torino; i Paris 1538 til 1540 og i Augsburg omkring 1540; antagelig anden gang i Paris 1559. Død i Venezia 19. januar 1571.

Nr. 2. Portræt av en musiker (Melchior Neusiedler fra Augsburg?), sandsynligvis malt i Augsburg i 1540. En mand i tredveårene med blekt rundt ansigt, kort hår og mørkt fuldskjæg, klædt i en sort dragt med vide silkeærmer, holder en noterul i venstre hånd.

Lærred $0,83 \times 0,70$ m. Kjøpt 1912 av Julius Böhrer, München. Tidligere eier grev Ranuzzi, Bologna.

ENEZIANSK MESTER ca. 1550

— TIZIAN? —

Nr. 3. Portrætstudie av en hund. Den hvite korthårede dog sitter på et bord som er dækket av et blekrødt tæppe. Et høirødt draperi med frynser (stærkt restaureret) henger ned tilvenstre. Bakgrunden sortbrun.

Lærred $0,63 \times 0,49$ m. Kjøpt 1913 av Julius Böhrer, München. Tidligere i Samling von Nemes, Budapest.

JENS THIIIS

BASSANO

GIACOMO DA PONTE, kaldt BASSANO, født i Bassano ca. 1515, elev av sin far Francesco da Ponte Bassano og av Bonifazio i Venezia, videre utdannet under indflydelse av Giorgione og Tizian. Virket i sin fødeby, hvor han drev et stort værksted. Død og begravet i Bassano 14. februar 1592.

Nr. 4. Portræt av en gammel mand med kort hår og gråt fuldskjæg, livlige mørke øine i det rødlige ansigt. Sort dragt med hvit foldekrave om halsen. Stillingen trekvart profil mot høire. Mørk bakgrund.

Lærred 0,60×0,47 m. Kjøpt 1912 av Julius Böhrer, München. Tidligere eier Mr. John Murray, Firenze.

GENUESISK- VENEZIANSK SKOLE ca. 1625

— VAN DYCK? —

Nr. 5. Portræt av en ældre fornem herre, klædt i en pelsforet rød fløils overdragt, med hvit utfaldende krave og guldkjæde med kors over brystet; på hodet en violet kalot. Han står i trekvart profil mot høire, støttende sig til en stolryg og en foliant; venstre hånd med tommelfingeren i bæltet. Mørk bakgrund.

Lærred 1,25×0,98 m. Kjøpt på den Stousholmske auktion i Kjøbenhavn 1894, Kat. Nr. 53 (?). Tidligere i den Sollyske samling i Berlin. På rammen forgyldereren Hardy Allans firmamerke på fransk.

NAPOLITANSK SKOLE XVII århundrede

Nr. 6. Stilleben fra et kjøkken med en kokkepike. Piken er klædt i rødt liv og er optat med at renske fisk. Bordet foran hende er fuldt av fisk, blæk-sprut og grønnsaker, en spånkurv med sild, en kobberkjedel o. s. v.

Lærred 1,10×1,55 m. Kjøpt 1911 hos antikvitetshandler L. Wang, Kristiania.

GIOVANNI CARIANI OG HANS PORTRÆT AV EN GAMMEL PATRICIER

Fra den første store blomstring i veneziansk maleri, den som kulminerer med Giovanni Bellinis navn, eier den Langaardske samling intet eksempel. Forklarlig nok – de s.k. «primitive» venezianere oversvømmer såvist ikke markedet i vore dager! Endnu mindre kan man vente i en nydannet samling under vore breddegrader at støte på et værk fra den store Giorgios hånd; bare fantaster drømmer om endnu at opdage nye Giorgioner. Desto mere taknemmelig overrasket blir man over at stilles overfor et stort og fortrinlig billede hvori endnu gjenklang spores av den Giorgioneske ånd, og som er signeret med en av de venezianske kunstneres navn, som står Giorgione nærmest både i tid og i stil. Billedet er et halvfigurportræt av en gammel fornem herre i sort dragt, med utsigt til et fjeldlandskap med borg i bakgrunden til høire og signeret tilvenstre med store klare latinske versalier IOANES CARIANI.

Giovanni de Busi, kaldt Cariani, var en maler av bergamaskisk slægt, født mellom årene 1485 og 1490 og følgelig en samtidig av Palma, Giorgione og Tizian, et halvt snes år yngre end de to sidstnævnte mestere. Hans fødested synes at ha været Venezia, og her har han også gjort sine læreår, vistnok i den samme skole hvorfra Palma, Giorgione og Tizian utgik, nemlig i den gamle Giovanni Bellinis værksted.¹ Men kunstnerisk bestemt blev Carianis stil først senere gjennom en sterk påvirkning av hans landsmand bergamasken Palma Vecchio og derpå av mester Giorgione. Mellom disse to forbilleder, Palma og Giorgione, vedblir hans stil at svinge livet igjennem, av og til berørt også av Sebastiano del Piombos glansfulde kolorisme.

Hverken Vasari eller de andre ældste kilder nævner med en stavelse Carianis kunst eller navn. Temmelig snart synes hans gjerning at være blit glemt eller stillet i skyggen av andre mere berømte mestere som Giorgione, Palma, Tizian. Først i

¹ Giovanni Morelli støtter sig til gamle dokumenter naar han anfører at Cariani var født mellom 1480 og 1485 i Fuipiono, en landsby i Brembodalen nær Bergamo, og at han først som gut blev sendt i lære til Venezia. Nyere forfattere og kataloger nævner efter G. Ludwig Venezia som hans sandsynlige fødested og årene 1485–90.

midten av det 17. århundrede har Ridolfi i sin venezianske malerhistorie gravet frem igjen den næsten nedmuldede erindring om en veneziansk maler, som kaldtes Cariani. Men helt levende i kunsthistorien blev denne mester først for ca. 30 år siden, da den geniale italienske billedkjender Giovanni Morelli på grundlag av nogle få signerte eller sikre arbeider av ham stilkritisk sammenstillet Carianis spredte livsværk og optrak hovedlinjerne til hans kunstneriske karakteristik.

Morelli var selv bergamask av fødsel som Palma og Cariani (eller dennes far), og med særlig forkjærlighet har han studeret og fremhævet hvad der særtegnen kunsten fra Bergamo og dalføret deromkring i motsætning til den egentlige venezianske malerskole. Han har derunder betonet det djærve, solide, undertiden litt plumpe provinspræg, som hænger sammen med fjeldfolkskarakteren, og desuten det stærkt kolorerte, kraftige og likefremme i malemåte, til forskjel fra den mere forfinede venezianske stil.

Sammenhængen med Venezia er vistnok klar nok; her fik de fleste av de venezianske provinsmalere sin utdannelse, herfra mottok de også senere i livet sine påvirkninger, men trods alle kulturbestræbelser blir der gjerne noget av provinspræget hængende igjen ved disse «utenbys»-fødte maleres uttryksform.

Giovanni Cariani må vistnok rent ydre set kaldes venezianer, forsåvidt som han antagelig var født i Venezia, var indskrevet som mester i malerlauget i denne by og bosat der ialfald de første år av sit liv. Men hans bergamaskiske blod fornægter sig ikke. Det ytrer sig bl. a. i det valglægtenskap hvormed han i unge år slutter sig til bergamasken Palma, og henved år 1520 synes han endogså at ha flyttet over til Bergamo og tat bopæl der. I ethvert fald vrimler der av billeder av ham i og omkring Bergamo, og fra det nævnte tidspunkt ophører også den venezianske påvirkning i hans kunst¹.

Forholdet mellem de to bergamaskiske malere karakteriserer Morelli således: «Er Palma Vecchio uten tvil at betegne som den gedigneste, den mest mådeholdne og fuldkomne maler blandt bergamaskerne, så tror jeg ikke at gå for vidt i min dom, når jeg erklærer Cariani for at være den mest levende, den kraftigste av alle kunstnere fra byen og provinsen Bergamo.»

Denne karakteristik utdrager han av de ca. 40 værker som Morelli med sit fabelagtig skarpe kjenderblik hadde opsporet og stilkritisk sammenstillet som Carianis *œuvre*. Dette billedtal er senere blit en del forøket av andre forskere som Frizzoni, Berenson og von Hadelen m. fl.; nye værker er dukket frem, og på enkelte punkter har vel også Morellis bestemmelser måttet modificeres; men i hovedsaken står dog den Cariani kunsthistorisk ved magt som Morellis kjenderskap har bygget op.

Hans kunstnerværk er, på forholdsvis få undtagelser nær, at søke i Italien, navnlig i offentlige og private samlinger i Bergamo, i Milano og andre norditalienske steder. I Venezia findes vistnok bare et eneste bilde av ham bevaret. Enkeltvis finder man desuten billeder av Cariani i gallerierne i Wien, Berlin, Oldenburg, Strassburg, i Louvre og Nationalgalleriet i London samt i forskjellige engelske private samlinger.

¹ Giovanni Morelli kjender ikke mindre end 22 arbeider av Cariani i distriktet Bergamo og 8 i Milano.

Som andre samtidige mestere har Cariani delt sin interesse mellem portrættet og den religiøse eller mytologisk-romantiske figurkomposition, oftest i halvfigur-format. Morelli erklærer at kjende mere end et dusin mandsportrætter fra Carianis hånd.

Hvorsomhelst der er anledning til det, bringer dertil Cariani, likesom Palma og andre Bellini-elever, landskap ind i sine billeder, enten som bakgrund for figurgrupperne eller som utsigt gennem en åbning i bakgrundens væg.

Da Carianis navn tidlig blev glemt og han desuten ofte har skiftet stil efter sine forbilleder, er det forklarlig at hans billeder har været tillagt snart den ene, snart den anden av hans venezianske samtidige og at de tildels endnu går under disse fremmede navn.

Meget ofte har de gåt under navnet GIORGIONE. Især *mandsportrætterne*, som det i galleriet i Bergamo (No. 135) av en krumnæset tysker med bredbremmet sort hat (falskelig anset for Carianis selvportræt), eller det av den sortklædte langskjægede lærde i saml. Morelli, nu også i galleriet i Bergamo. Meget forklarlig er det også at den giorgioneske «Pastorale» med den musicerende nymfe og den indsovnede faun, i samme galleri, har gåt under Giorgiones navn. Giorgione kaldes den dag idag en «Hellig familie» med S. Sebastian og donatorportræt (No. 1135) i Louvre, skjønt det er et karakteristisk værk av Cariani fra hans første venezianske tid. Men det vigtigste arbeide av Cariani som tidligere har gåt under Giorgiones navn er dog det i det følgende beskrevne billede i Wiens Hofmuseum (No. 207) «*Il bravo*», hvortil allerede Ridolfi har hæftet navnet Giorgione.

At SEBASTIANO DEL PIOMBO har måttet stå inde for Carianis «Ægteskapsbrytersken» i Bergamo, er rimelig nok, eftersom det er en direkte kopi efter Sebastianos original i Glasgows museum. Men også «Brystbillede av en ung kamaldulensermunk» i Bergamo har gåt under Sebastianos navn.

TIZIAN kaldes et «Portræt av dogen Andrea Gritti» fra ca. 1520 i saml. Morioli-Brerøa i Bergamo. Til gjengjæld har man i nyeste tid villet skjænke Cariani et ægte og karakteristisk ungdomsarbeide av Tizian fra hans Giorgioneske periode, nemlig det ædle portræt av en gammel *nobile* som fra Säfstadholm i Sverige for vel et år siden overgik til Glyptoteket i København, endskjønt billedet fra gammel tid bærer Tizians navn. I det hele har navnet Cariani i senere tid været et kunsthistorisk modenavn, som man har tildelt adskillig uensartet gods, men en ren og klar Tizian skulde dog være for god til at skubbes sammen med dettel

Også LORENZO LOTTO har måttet stå inde for Carianiske billeder. En liten fremstilling av «Gangen til Golgatha» i Ambrosiana i Milano var tidligere utstillet som et værk av den celebre «ollando» LUCAS VAN LEYDEN! Men det store flertal av Carianis billeder har dog, som rimelig kan være, tidligere været holdt for arbeider av PALMA VECCHIO, som er den kunstner Cariani oftest efterligner.

Under disse forvirrede autor-forhold må man være dobbelt taknemmelig for de faste holdepunkter som de *signerte* Cariani-billeder gir. De er ikke så mange:

1. Det ældste av dem, signeret 1514, er en «*Natività*», som Morelli påpekte i en liten landsbykirke i Serio-dalen ved Bergamo.

2. En «*Santa conversazione*» med den hellige Frans og Hieronymus i Samling Frizzoni-Salis i Bergamo befandt sig i 1850-årene i Nationalgalleriet i London under

Palmas navn. Men da billedet blev underkastet rensning, fremkom den sande signatur I. CARIANVS. Billedet blev da øieblikkelig ombyttet med en Cosimo Tura, navnet Cariani hadde ingen kurs dengang!

3. Et portræt i Bergamo (Nr. 165) av en sortklædt ung mand med et skarpt sideblik er signeret I. C.

4. Portrættet av lægen Benedetto Caravaggio i galleriet i Bergamo, som omtales nærmere i det følgende, er signeret IOANNES CARIANVS, men uten årstal.

5. Portrættet av den gamle patricier i den Langaardske samling er likeledes signeret IOANNES CARIANI, men udateret.

6. «Det albaniske familieportræt» i samling Roncalli, Bergamo, et av Carianis hovedværker, som blir nærmere beskrevet i det følgende, og som er malt i Palmas ånd, er signeret og dateret 1519.

7. Familien Baglionis «Madonna med donator» i saml. Carrara i museet i Bergamo er signeret og dateret 1520.

8. Et lite billede av «Den opstandne Kristus» i samling Marazzi i Crema, nær Milano, er signeret IOANNES CARIANVS, P. M. D. XX.

9. Et portræt av en ca. 35-årig alvorlig og melankolsk mand i sort dragt med pelskrave hos Conte Medolago i Bergamo holder et papir i hånden hvorpå: I. CARIANVS.

10. Et portræt av en gammel herre, som tidligere befandt sig i samling Thiem i S. Remo, opgives også som signeret.

11. Det seneste *signerte* billede av Cariani er et portræt av en rødhåret mand i pelsbesat dragt med vide ærmer, som findes i Akademiet i Venezia (Nr. 300), det er dateret 1526.

Foruten disse signerte billeder findes der et stort antal andre, religiøse billeder og portrætter, som umiskjendelig bærer Carianis præg, således den originale religiøse genre *La vergine cucitrice* i Galleria Corsini i Rom, som fremstiller de to frugtsommelige mødre Maria og Elisabeth ute i haven, på en bakgrund av storbladede busker, beskæftiget med at sy barnetøi. Endvidere en «Madonna med barnet» foran landskap som fra samling Salting er kommet til det engelske Nationalgalleri, en «Hvilende Venus» i Hampton Court og det eiendommelige og tiltrækkende billede i Berlin (Nr. 185) av en hvilende kvinde i et detaljerikt og velstuderet landskap, som minder om Giorgiones «Uveiret» i Palazzo Giovanelli. Endvidere en række portrætter som billedet av en ung, men kraftig kvinde med rødt hår, i Accademia Carrara (Nr. 85) i Bergamo, eller det ædle mandsportræt hos hertugen av Devonshire, Chatsworth. Et alderdomsarbeide fra kunstnerens sidste år turde det være, det store og kjedelige helfigur-billede av «Helena med korset», og otte andre helgener i landskap, som findes i Accademia Carrara i Bergamo, antagelig fra 1540-årene.

Hvorvidt det ypperlige billede av en mand i pels Nr. 1107 i Münchener Pinacothek skal tildeles Palma eller Cariani, derom må jeg bekjende at jeg endnu står vaklende overfor spørsmålet. I ethvert fald er det ikke Palmas selvportræt.

Stilistisk falder Carianis produktion i to eller, om man vil, tre perioder. Hans ældste kjendte billede, en «Korsbærende Kristus» i galleriet i Bergamo (avdeling Lochis), hvilket allerede den Morelliske anonym har betegnet som Cariani, minder

om tidlige arbeider av PREVITALI og peker således tilbake på GIOVANNI BELLINIS skole. Morelli setter bildet i tiden 1506–1508.

Forøvrig står hans tidlige ungdomsproduksjon under PALMAS og tildels BONIFAZIOS indflydelse og er bestemt av den. Det er først noget senere at han gripes sterkt av romantiken i GIORGIONES kunst og søker av al magt at tilegne sig denne malers stil, etterligner hans typer og imiterer hans malemåte. Etter først at ha malt pastost og sterkt koloreret går han omkr. 1515–16 over til en anden tyndere malemåte, med klare lysende lasurtoner over en undermaling i tempera, en teknik som han også synes at ha anvendt i det Langaardske portræt.

Carianis stilistiske *caracteristica* sammenfatter Morelli således: «Hudfarven hos Cariani har stadig en litt violettagtig rødlig tone i motsætning til Palma, hos hvem kjødfarven altid er lys og klar. Den runde øreform uten øreflik, den vel skarpt akcentuerte røde lasur på næseryggen, det utfordrende, næsten frække uttrykk [han tænker på billeder som «*Il bravo*» i Wien og det s.k. «Palmas selvportræt» i München] er betegnende for denne maler.»

Som karakteristiske arbeider fra Carianis første periode, tiden før 1520, vil jeg fremhæve to signerte billeder, hvorav det ene også er dateret.

Det tidligste av dem er et portræt av en bekjent lærd og professor ved universitetet i Padova, lægen *Benedetto Caravaggio*, som findes i galleriet i Bergamo (avdeling Lochis). Den portrætterte, som vel kan være omkring de 40 år, er fremstillet i halvfigur, klædt i sin røde embedsdrakt og sort klædeshue med utstående klaffer. En opslått foliant ligger foran ham, han står som den der skal til at docere foran sine tilhørere. Bak ham er ophængt et mørkegrønt tæppe, og tilvenstre er der utsyn gjennom vindusåpningen mot et landskap som synes hentet fra det bergamaskiske høiland. De spidse optårnede klippeformationer og den hvite sky som løfter sig derover, har meget tilfælles med det landskap som kommer tilsyne gjennom vindusåpningen på det Langaardske portræt. Men hele stilen i Bergamo-billedet er hårdere, skarpere og grellere end i det dæmpede og fornemme portræt av den gamle adelsmand i den Langaardske samling. Særlig påfaldende er tegningen av dragtens folder, som på det vide ærme brækkes i skarpe, spidse vinkler. Billedet er likesom på det Langaardske billede signeret JOANNES CARIANUS, men likesom dette udateret. Det kan passende hensættes til tiden 1516–17, da påvirkningen fra Giorgiones tidlige arbeider endnu er helt levende i Carianis kunst. Senere fortrænges den Giorgioneske stil av en ny opblussen i beundringen for Palma.

Det er dette atterslag til Palma som kommer tilsyne i det andet billede, som befinner sig i privateie (samling Roncalli) i Bergamo, og som er et *gruppebillede* av fire unge damer og tre unge herrer i selskabelig samvær. Billedet er en mellemting av en romantisk «genre» og et familieportræt i halvfigurformat. Familien skal efter traditionen være en Bergamo-familie *Albani*. Også her gjenfindes de lysende farver og de skarpe smale folder i dragternes vide ærmer. Men kvindetyperne og hele billedets stil er dog mere Palmesk end Giorgionesk. De unge, fetladne damer med blottede skuldre og sirlig hovedpynt bevæger og dreier sig med forskjellige smægtende og indlatende bevægelser, som vistnok gir et livlig linjespil; men motivet for disse

bevægelser forblir uklart. Det er nærmest en række yndefulde og indbyrdes beslægtede poser, som gir uttrykk for tidens smag for det bløte, det følsomme og avrundede. Vi kjender disse hovedbevægelser og disse blik over skulderen fra forskjellige av Giorgiones og fra Tizians ungdomsbilleder, og de smukke kjødfulde kvindenakker som slår folder, har vi før betraktet hos *bellezza*-erne i Palmas gruppebilleder. Billedet er signert og dateret 1519.

Under analysen av ovennævnte familiebilde vil man ikke alene i samtlige hoder, de mandlige som de kvindelige, opdage en særegen måte at se på, familieblikket, men en bestemt manér i ansigternes tegning, en type som oftere gjenfindes i Carianis produktion. Typen får sit præg især ved en eiendommelig spidsvinklet og vulgær næseform, en snuteagtig fremdraget spids næsetip. Denne næse sammen med de tætsittende øine og en for liten mund gir ansiktet noget knepent og ubetydelig, og særlig i forbindelse med den vidtstrakte kindflate og det tilfældig anbragte øre rører det mesteren av anden rang. Tænk til sammenligning på den fine rytme i Giorgiones aristokratiske kvindetype eller den generøse utfoldelse av trakkene hos en Tiziansk skjønnhet, hvor næseryggen er bred og høi, øiet stort og dyptliggende, kinden fint buet og øiet sikkert placeret på rette sted!

Det bedste bilde Cariani har skapt, turde kanskje være det omstridte bilde i Wiens Hofmuseum, som benævnes «*Il bravo*», — omstridt, fordi det snart har været tillagt en, snart en anden maler. I effektiv dramatisk sammenstilling og belysning fremstiller billedet i halvfigur en ung og smuk mand med skarpe dristige træk og vinløvkranset pande, samt en *bravo*, en leiet morder, som griper ham bakfra i kraven, mens han skjuler dolken bak på sin ryg. Sujettet er formodentlig hentet fra den antike historie, uten at man med sikkerhet kan peke på noget bestemt motiv; opfattet og behandlet er det romantisk i Giorgiones ånd. Handlingens øieblikkelighet, typemotsætningen mellom den skumle morder og den raske, trodsige unge mand, det bacchantiske utstyr og ikke minst den frappante belysning — alt peker i retning av Giorgione, og som et bilde av denne mester har da også Ridolfi beskrevet det.

Det er mulig at en original av Giorgione kan ligge til grund for billedet i Wien, men at dette selv ikke skriver sig fra Giorgiones hånd, burde være indlysende. Allerede Crowe og Cavalcacelle har foreslått Cariani som mesteren, og Morelli har med bestemthet hævdet denne maler som billedets virkelige ophavsmand. Det kan heller ikke nægtes at den nye benævnelse stemmer bedre med de sande begreper om disse to kunstnere. Billedet er i alle måter for hårdt og spidst, for pågående og pointeret til at kunne tvinges ind under lyrikerbegrepet «Giorgione». Derimot passer det med sin djærvehet, sin næsten brutale energi og bevægelsens anstrængte *pointe* netop for den kombination av tjeldbonde og kulturstræbende eklektiker som utgjør begrepet «Cariani». Også koloriten med dens kjølig-rødlige toner passer for denne maler. Overhodet, når man har været så uvillig til at skjænke Cariani værket, så er det vel egentlig bare fordi man har fundet det for godt for ham.

Men Cariani er i virkeligheten en udmærket maler i sine bedste ting, navnlig når han skildrer mænd. Det beviser bl. a. det vakre og holdningsfulde «*Portræt av en ung adelsmand*» i skindkantet vams som befinner sig i hertugen av Devonshires

samling i Chatsworth. Det beviser kanskje i endnu høiere grad vort «*Portræt av en gammel patricier*» i den *Langaardske* samling.

Først og fremst fængsler modellen til dette billede ved sin vakre og fornemme type: det magre, intelligente ansigt med den kraftige næse, det rolige uttryk, det velpleiede hvite skjæg, som klippet ganske kort lar en stor og uttrykksfuld mund komme tilsyne.

Fornemt virker også den enkle sorte dragt med skulderslag og uten smykker og baretten som sitter skråt på hodet over en tætsluttende sort kalot. Overhodet ingen anden farve end dragtens sorte, bakgrundens grå og landskapets blå til ansigtets gyldne lød, indrammet av det hvite skjæg.

Uvilkårlig gjør man sig forestillinger om at manden er noget av en lærd, og at han er en fremmed, en sydtysk adelsmand som dyrker videnskapen, en humanist på reise i humanismens land, som her har latt sig male. Man tænker «adelsmand» fordi der kneiser en borg bak ham i det fjerne, og fordi han i det hele har en patriciers fremtræden og væsen. Man tænker «tysk» fordi dragten og navnlig hovedbedækningen kommer en fremmed for i italiensk kunst, mens den er velkjendt fra tyske portrætter, malerier og medaljer, netop fra tiden 1518–20.

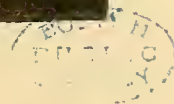
For dette tidspunkt i Carianis produktion passer også billedet. Koloriten er dæmpet, ikke broget som før, men gylden og moden, næsten som en avbleket Tizian. Endnu svæver der et pust av Giorgiones ånd over fremstillingen, mens bakgrundens landskap peker mot Bergamo, hvor maleren drog hen netop ved denne tid.

Til kunsthändler Böhler kom billedet fra familien Riva i Milano. Men hvem forestiller det? Hvem er den interessante gamle herre? Tiden vil nok engang vise det!

— Cariani levet længe efter dette billedes tilblivelse og malte meget efter det. Hans dødsår kjendes ikke, men det falder efter 1547.



N^o 1
Giovanni de Busi Cariani.



PARIS BORDONES MUSIKERPORTRÆT

PARIS BORDONE (eller PARIS BORDON som han med den venezianske dialektform selv kaldte sig) blev født i Treviso, en liten by tre mils vei ind i landet nord for Venezia, år 1500.

Hans far, som het Giovanni, var en beskeden sadelmaker, og familien hadde været skomakere og sadelmakere i flere slægtled. Moren var fra Venezia og efter sit navn at dømme rimeligvis uægte datter av en veneziansk adelsmand av slægten Gradenigo.

Det vi vet om Paris Bordones liv, har vi væsentlig fra Vasari, som kjendte ham personlig, omgikkes ham under sit andet besøk i Venezia i 1566 og har leveret en kort biografi av ham som tillæg til beretningen om Tizians levnet i anden utgave av sin bok *Vite dei pittori*.

Syv år gammel mistet Paris sin far, og moren flyttet da med sin søn over til Venezia, hvor hun — vistnok støttet av familien Gradenigo — gav gutten en omhyggelig opdragelse. Vasari fremhæver specielt at han blev undervist i grammatik og musik og «var blit en fortrinlig musiker», før han tok fat på studiet av malerkunsten.

TIZIAN stod dengang efter Giorgiones død ubestridt som førstemand i veneziansk malerkunst, og det var på hans værksted at den unge Bordone fik plads. Men han «blev der ikke mange år, idet han så at denne mand ikke hadde synderlig lyst til at undervise sine elever, hvor meget de end bad ham om det». Tizian har jo fåt ord på sig for egennytte og begjær efter at tjene penger, og det er trolig nok at han ikke har tat sig meget av sine elever, men mest «rådet dem til at smøre sig med tålmodighet». Da Paris ikke syntes han lærte noget hos Tizian, besluttet han sig til at dra derfra, «idet han høilig beklaget at GIORGIONE så nylig var død, eftersom denne mælers manér tiltalte ham overmåde, og end mere fordi han hadde ry for at ha været en udmærket lærer, som gjerne og med kjærlighet lærte fra sig hvad han kunde».

Sin videre utdannelse synes Bordone, ifølge Vasari, at ha fortsatt ved selvstudium efter Giorgiones værker, «hvis manér han besluttet sig til i enhver henseende at efterligne, idet han arbeidet efter og kopierte hans billeder». Og paa dette vis blev han så dygtig og vandt det ry at han i 18 årsalderen fik bestilling på et alterbillede for kirken S. Niccolò. Men skal man tro Vasari, bar hans fordums lærer sig ved

denne leilighet meget sjofelt ad mot sin forhenværende elev; for «da Tizian hørte dette, bevirket han ved penger og protektion at han fik tat bestillingen fra Paris, enten for at forhindre at han så tidlig kunde vise sin duelighet, eller drevet av sin lyst til at tjene penger». Man formelig hører gjennom Vasaris ord, hvorledes bitterheten over denne uret endnu naget usvækket hos Bordone næsten 50 år derefter, da Vasari lærte ham at kjende som gammel mand. Imidlertid fikk Bordone opreisning kort efter, idet han blev kaldet utenbys, til Vicenza, for at male en freske, med motivet «Noah og hans sønner», og det vis-à-vis en anden freske fra Tizians egen hånd. Vasari tilføier at bildet var så godt at den som ikke vidste besked, gjerne kunde tro at billederne var Tizians, begge to.¹

Efter dette vendte Paris tilbake til Venezia og utførte en række arbeider, som Vasari regner op, dels fresker utenpå paladsfaçaderne (der som alle venezianske fresker er gåt tilgrunde), dels kirkebilleder og *portrætter*.² Selvfølgelig arbeidet Paris også for sin fødeby Treviso, hvor endnu en række billeder fra hans hånd er bevaret i katedralen, i museet og i privateie. Tidsrummet 1520–30 i hans produktion tilhører en række andre kirkebilleder som han malte i og omkring Belluno, og som tildels senere er vandret over til utenlandske samlinger (i Berlin er det viktigste av dem).

Emnerne for disse Bordones kirkebilleder er jo vekslende, men det overveiende antal av dem henhører under den kategori av alterbilleder som er så eiendommelige for den senere venezianske malerkunst, og som benævnes *santa conversazione*. Billeder hvori der ikke er nogen bibelsk fortælling, og hvori intet bestemt foregår, men hvor forskjellige av kirkens hellige mænd og kvinder ses forsamlet om den hellige jomfru og hendes barn i behagelig eller opbyggelig samvær, snart ute i det fri, snart inde i en altarnische eller anden malet arkitektur. Til at begynde med, i Bellinis tid, hadde disse billeder en viss hieratisk eller høitidelig karakter, som var egnet til at vække religiøse følelser. Men efterhånden slappedes tonen i det hellige selskap, så den fra naturlig utvungenhet utartet til den rene ugenerte familiaritet; hvert spor av religiøs ærefrygt eller respekt for det guddommelige er veiret hen i disse billeder; helgener og helgeninder gererer sig fuldkommen som det falder dem eller deres malere ind, og utstiller sine smukke legemer og sine dragters farvepragt for vort øie.

I Palmas og Tizians billeder av denne art luer endnu en viss følelsens ild, som ganske visst ikke er så ægte som hos Giorgione, men som dog har en ungdommelig passionerthet, som betager og harmonerer med farvernes festlige glød. Hos Paris Bordone, som ikke eiet det samme hete gemyt og i religiøs henseende visselig var en temmelig indifferent natur, er både følelsen og farven betydelig kjøligere. Med al sin koloristiske finhet har hans religiøse billeder oftest en glasagtig kold og sprød karakter.

¹ Begge fresker blev ødelagt i 1549, da Palladio bygget sit nye Palazzo della Ragione, så ikke engang Vasari kan ha set billederne selv; han beretter altså bare hvad han har fra Bordones mund.

² Ingen av de portrætter av kjendte *nobili* og geistlige mænd som Vasari i denne forbindelse regner op, kan nu længere identificeres.

Sit hovedværk, det billede som for alle tider hans kunstnery vil være stærkest knyttet til, og som selv i det bedste selskap av veneziansk malerkunst hævder sig som et mesterværk — det skapte Paris Bordone ikke over et geistlig, men et verdslig emne. Det er det store og figurrike repræsentationsbillede som han ca. 1535 malte for *Scuola di S. Marco*, men som nu henger i det venezianske Akademi, og som fremstiller den høitidelige overlevering av den tapte og gjenfundne S. Markus' ring til dogen, den ring som en fattig fisker fandt i buken på en fisk, fanget i Adriaterhavet. I dette ceremonibillede med dets lokalpatriotiske motiv fængsler Bordone ikke bare ved sin store dygtighet, men ved en festlig pragt, en for ham sjelden dyp og strålende kolorit, en staselig arkitektur og ypperlige portrætter. Billedet er imidlertid altfor kjendt til at trænge nogen næiere beskrivelse.¹

Efter beskrivelsen av dette Bordones billede tilføier Vasari: «Dette skønne arbeide, som er så vel utført, gav anledning til at mange adelsmænd begyndte at bruke ham.» Og han regner op en række billeder av Paris i private hus og i kirker. Desto mere paafaldende er det at en maler som hadde vist så eminente evner for det dekorative repræsentationsmaleri, ikke blev brukt til nogen som helst offentlig opgave, først og fremst da ved utsmykningen av Dogepaladset, som frembød så vældige vægflater og så mange tak som skulde smykkes med malerier. Vi ser alt hvad Venezia eier av kjendte malere av ældre og yngre generation, arbeide der. Først og fremst naturligvis Tizian, som gjennom et halvt århundrede mottok bestillinger av senatet, men også Bonifazio, Pordenone, Paolo Veronese, Tintoretto, ja selv sene og svake malere som Salviati, Schiavone, Lanzani — alle nød de republikens gunst, kun ikke Paris Bordone.

Der er ingen anden rimelig forklaring på dette end den som fremgår av Vasaris levnetsbeskrivelse, at Paris hadde mægtige fiender, og især en — TIZIAN. Det venezianske maleris stormester var neppe nogen storsindet kollega, han lot nødvendigvis ingen opgave gå fra sig, og Bordone har han åbenbart ikke tålt, men direkte motarbeidet. Paris på sin side var ikke den aggressive eller seige natur, som i længden orket at holde kampen gående med sin overlegne motstander. Han synes at ha været en fin og sky natur, som trak sig tilbake fra den brutale konkurranse. Vasari skildrer ham som en der «lever rolig og makelig i sit hjem, arbeider for sin fornøielse og for at tilfredsstille nogle fyrsters og andre venners forlangende, idet han søker at undgå konkurranse og al tom forfængelighet, kort sagt bestræber sig for at hans store ro og fred ikke skal bli forstyrret». Skjønt han «altid vedblev at ha sin bopæl i Venezia», hvor han hadde trukket sig tilbake til en av utkanterne og kjøpt sig et hus ute i den stille forstad på nordsiden av lagunebyen ved S. Maria del Orto, hvor han bodde, synes han i senere år mest at ha levet på det kunstnernavn han hadde erhvervet sig utenfor Venezia.

«Da Paris indså at den som vil ha arbeide i Venezia, må gjøre trælletjeneste ved at kurtisere både den ene og den anden, besluttet han som en av naturen rolig

¹ Som et spesielt charmerende moment for maleren selv kan det nævnes at den doge som i billedet sitter på Venezias trone og mottar byens symbol av den fattige fiskers hånd, han er en Gradenigo — bærer samme familienavn som malerens mor bar. (*Bailo e Biscaro*: Paris Bordone. Treviso, 1900.)

mand, der holdt sig fjernt fra visse fremgangsmåter ved hver leilighet der måtte fremby sig, at dra bort fra byen og male de arbeider som lykken tilbød ham, uten at gå og tigge om dem.»

Og så beretter Vasari videre hvorledes han, da der i 1538 bød sig god leilighet, drog til Frankrike i Frans I's tjeneste og «malte for ham en mængde portrætter og forskjellige andre billeder». Endskjønt Paris her skal ha arbeidet for så fremtrædende folk som kardinalerne av Lothringen og av Guise, skal ha malt religiøse og mytologiske billeder og «talrike dameportrætter», er det mærkelig nok ikke mulig at påvise bestemte billeder blandt de mange av Bordone som findes spredt rundt om i europæiske gallerier, der lar sig identificere med disse hans franske bestillinger. Intet fransk dokument nævner Bordones navn.

Mellem årene 1535 og 1540 må Paris Bordones første reise til Milano placeres. Han vandt her mægtige velyndere og utførte flere bestillinger både av portrætter og religiøse eller mytologiske billeder. Fra denne tid skriver sig uten tvil også det skønne billede i Brera *La seduzione* eller «De elskende» (med en tredjemand i bakgrunden) — en av disse eiendommelige kjærlighetsscener, fuldkommen i Giorgiones ånd, hvori vellyst og melankoli blander sig til en forunderlig sammensat og dekadent stemning. I få av sine billeder har Paris nådd en saa rik og strålende kolorit som i skildringen av denne yppig skønne venezianerinde med det rødgyldne hår, den blændende teint og den deilige grønne silkekjole, der hun hælder sig ind mot sin ømme, men sykelige og melankolske elskers bryst.

Flere år tidligere — fra 1524 — må portrætterne av den fornemme unge genueser-kjøbmand Ottavio Grimani og hans elskerinde (*lascivissima donna*, som Vasari uttrykker det) være malt — to ungdomsarbeider av Bordone som rimeligvis er at identificere med det elegante portræt av en ung mand i Galleria Brignole-Sale, Genova, og den s. k. «Signora Brignole» i Nationalgalleriet i London. Også Hofmuseum i Wien eier et par av disse halvfigurbilleder av yppige, rødblonde venezianske skjønheter, som med eller uten mytologisk skalkeskjul-titel åbenbart er idealiserte portrætter av celebre venezianske kurtisaner, bestilt av deres fornemme tilbedere.

Såvel for tidskarakteren som for malerens temperament er de karakteristiske, disse koldt vellystige kvindebilleder, med deres modne og halvblottede skjønhet, deres rike og kreppe de kastanjerøde hår, deres dragter av changeant-farvede tynde silkestoffer i småkrusede folder eller av dyp og svær fløil — og med dette stadig tilbakevendende ansigtsuttryk av kold melankoli eller næsten apatisk ro. Det er en kunst som har sit utspring i GIORGIONE, som søker at etterligne hans sjælfulte melankoli og romantik og samtidig søker at hamle op med PALMA VECCHIO og TIZIAN med hensyn til typernes yppighet og sensuelle skjønhet. Sluttelig er det dog en kunst, som allerede bærer dekadencens mærke, som strander på noget visst koldt og vålent i kunstnerens naturel.

Der er dog meget som tyder på, at Paris Bordones naturel oprindelighar været dypere og varmere, men at det er blit forkrøblet gjennom motgang.

Dygtighet mangler der ham ikke. Han er mere tegner end de fleste av venezianerne, bygger op sine kompositioner ofte noget søkt med sterkt kontrapostiske be-
vægelser og trang til at stille sin anatomiske viden til skue. Der er i det hele taget

meget av tidens eklekticisme og den anstundende barok over hans figurstil. Men det som er det bedste ved ham — han var ikke for ingenting venezianer! —, er hans kolorit. Som alle venezianere elsker han det blonde kvindekjød, men i sin tragten efter skjær hvithet kan han falde ind i nogle farlige rosatoner, som forøvrig synes at ha ætt sig igjennem lasurerne paa hans lærreder. Dette sit kvindeideal ledsager han koloristisk med visse nye og pikante farveakkorder — sjøgrønt, orange, lilla — i form av tynde silkeagtige gevandter med de småknitrede, rynkede folder, som sammen med farverne gjør hans stil så let kjendelig.

Ved siden av disse mytologiske billeder og kurtisaneportrætter har Paris Bordone også malt en række mandsportrætter som er spredt rundt om i offentlige og private samlinger (Liechtenstein i Wien, München, Louvre, Augsburg, Prag, Uffizierne, Brignole-Sale i Genova, Doria i Rom o. fl.). I de fleste av dem er det den Giorgioneske grundakkord som klinger igjen, den sorte dragt til ansigtets fornemme blekhet, ofte med en forkjærlighet for det rødlete teint og hår av blond eller rødlig farve. Uttrykket er altid rolig, oftest melankolsk, resigneret eller apatisk. En uspredelig sky av vemod hviler over hele Paris Bordones kunst.

Men med al den motstand og uvilje Paris fik føle i sin egen by fra Tizian og hans kreds,¹ manglet der ham ikke på høitstående velyndere og bestillere utenfor Venezia. Vasari fortæller om hvorledes han foruten for den franske konge og hans stormænd malte for kongen av Polen, for Maria av Nederlandene, Karl V's søster, for hertuginde av Savoyen og endelig for aristokratiet i Augsburg med Fuggerne i spidsen.

Dette hans Augsburger-klientel turde vise sig at ha en særlig interesse for os og må derfor omtales litt nærmere. At Paris har været i Augsburg og malt der, står fast. Vasari skriver: «I Augsburg malte han i Fuggernes palads en mængde billeder av største betydning for en sum av 3000 dukater, og i samme by malte han for familien Prineri, som var storfolk der på stedet, et billede hvor han i perspektiv anbragte alle fem arkitekturordener, hvilket er et smukt arbeide. Et andet verdslig billede av ham findes hos kardinalen av Augsburg.»²

Når var Paris Bordone i Augsburg? Og hvor er det blit av alle disse billeder? Endskjønt man jo skulde tro at billeder som tilhørte Fuggerne og kardinalen av Augsburg, ikke skulde forsvinde sporløst, synes dog de fleste av Bordones Augsburger-arbeider at være gåtapt. Et billede findes der dog bevaret, i Louvre, et portræt som ikke alene med sikkerhet er malt i Augsburg, men endogså dateret. Det fremstiller en ung mand i sort dragt med pelsfor og sort baret, sittende ved et bord, og er ifølge Paris' egenhændige påskrift et portræt av den 27årige Augsburger Jeronimus Crofft, malt i denne by år 1540. Billedet er det eneste daterte i hele Bordones produktion. Efter dette skulde det synes som om Paris først ca. 1535 har opholdt sig i Milano, derfra i 1538 er blit kaldet til Frans I i Frankrike, hvor han

¹ Tidens æstetiske skribenter, som alle stod i Tizians sold, fortier, som det synes, planmessig hans tilværelse som kunstner.

² I et brev fra Pietro Aretino «a Messer Paris» dec. 1548 tales der om «diversi quadri», malt av Paris for «il signor Christofano Fuccari». (*Bailo e Biscaro*: Paris Bordone.)

muligens har arbeidet i et par år, og derfra igjen har lagt veien hjem til Venezia over Augsburg, hvor han imidlertid er blitt hængende fast og har mottat store bestillinger.

Findes der da ikke andre av Paris' Augsburgerbilleder bevaret? I Augsburgs Galleri henger et portræt av en gammel hvitskjægget mand, som sitter med en rosenkrans mellom hænderne, i en niche bak ham står en allegorisk statue av «Troen», og til venstre på bakgrunden er malt et våben med tre over hinanden stillede løver og tre kroner. Hvem er denne fromme gamle katolik i Augsburg, som har det svenske statsvåben ved siden av sig? Det får bli den svenske historieforsknings sak at finde dette ut. Billedet er dateret 1548, netop det år da det katolske aristokrati i Augsburg med Karl V's hjælp slog ned den protestantiske og demokratiske oprørsbevægelse. Hvem har malt billedet? I galleriet i Augsburg kaldes det for et værk av en ukjent tysk maler som har været Tizians elev. Imidlertid har en forsker som er så fortrolig med norditaliensk maleri som dr. Frizzoni i Milano, foreslått Bordone som maleren. I så fald må der forutsættes at Paris har været to ganger i Augsburg, første gang i 1540, da han malte portrættet av Crofft, anden gang i 1548, da han malte den ukjendte gamle svenske emigrant i Augsburg.

Imidlertid turde der være meget som taler for at der endnu lar sig påvise et tredje Augsburgerbild av Bordone (ifald da portrættet i Augsburg virkelig er av ham) — nemlig det ædle *mands-portræt* i den *Langaardske* samling.

Portrættet er et halvfigurbillede i Giorgiones stil, umiskjendelig fra Paris Bordones hånd. Det har alle ydre og indre kjendetegn på hans maleriske art, den noble giorgioneske eller tizianske motsætning mellem ansigtets gyldne tone og det koloristisk så fint modulerte sorte i dragten. Han bærer en fløils vestagtig overdrag, hvorav underdragten vide atlaskærmer stikker frem, og det sorte kostume er alene livet op av en smal hvit strimmel i halsen og om håndledet. Ansigtet, som viser en mand ute i tredveårsalderen, vender mot venstre med et rolig, drømmende, nokså melankolsk blik ut i det fjerne. Over den høie og buede pande falder håret kortklippet ned med ganske detaljeret tegning. Likeledes er der gjort forsøk på at tegne så at si hvert hår i det mørkblonde fuldskjæg som omgir den bløtt tegnede, uttrykksfulde mund. Trækkene er overhodet meget bløte og runde, alt andet end klassiske, med flat og tykt formet næse, i det hele er den unge mand mere vindende ved sit hjærtelige, åpne uttryk end ved skjønnhet — det er et sentimentsmenneske, man fristes til at si et kunstnergemyt.

Og manden er virkelig kunstner — *musiker*. I den venstre hånd, hvis albue hviler på et bord — en ypperlig tegnet og modelleret hånd forresten med en smal ring på fjerde finger — holder han en noterul. Noterne er ganske tydelige, men halvveis dækket av hånden, så nogen melodi er der ikke tale om at læse, de er formodentlig også ganske vilkårlig anbragt av maleren (står desuten «på hodet»). Det eneste de fortæller os, er at manden er musiker, rimeligvis komponist, i ethvert fald snarere skrivende musiker end bare utøvende (ellers vilde han ha hat sit instrument med også). Ansigtet har noget blekt og indestænget, tankefuldt; var ikke noterullen der, vilde man anta ham for en lærer.

Hvem er denne musiker eller komponist?

Når er billedet malt? Det bærer ingen indskrift, men dragten tyder, jevnført, med andre portrætter av Tizian, Holbein og andre av tidens malere, på tidsrummet omkring år 1540. Med denne tidsbestemmelse stemmer også det Giorgioneske drag over billedet — dets melankoli og fornemme tilbakeholdenhet — Bordone følte sig endnu som Giorgiones efterfølger og fortsætter.

Hvilke musikere levet på den tid i Venezia? — for det er jo rimeligst at gå ut fra at billedet er malt der — det skal være kommet fra italiensk privateie. Utallige musikere levet på den tid i Venezia, som var musikbyen par excellence. Det vilde være like håbløst at stille spørsmålet om hvem denne musiker er, som om man fem hundrede år fra nu av vilde spørge hvilke musikere levet i Berlin eller i Paris omkring 1900, ifald der ikke var en ting ved portrættet som gir litt fastere holdepunkt — racepræget. Manden er tysker. Han er i ethvert fald ingen italiener. Ansigtstypen er blond, skjønt haaret er mørkt med et skjær av rødlêt i skjægget. Huden er blond, med det venezianske guldskjær. Ansigtstrækkene er fuldkommen uromanske, bløte og kjødfulde, uttrykket tungsindig drømmende og svømmende som hos en nordbo. Og manden er åbenbart svær av vækst, enormt bredskuldret (hvad forresten dragten har sin del i), i ethvert fald sværere end en italiener blir uten korpulence. Kort sagt han er tysker — *tysk musiker*.

Paris Bordone, som selv — ifølge Vasari — var en fortrinlig musiker alt fra ungdommen av, var en beundrer av den musikelskende Giorgione og levet i Venezia, musikkens by, omgikk selvfølgelig musikere. Han har også påvislig malt en musiker eller to. Et portræt i Prag (Rudolphum) som har været tilskrevet Francesco Vecellio, Tizians søn, men som Frizzoni med stor bestemthet erklærer for et fortrinlig verk av Bordone (en bestemmelse som jeg fuldt ut slutter mig til), fremstiller en musiker — eller snarest en komponist — han holder en rødtindbundet bok med noter i hånden. Et andet billede av Bordone, som er gåt tapt, men som ifølge den italienske kunstforfatter Ridolfi i det 17. århundrede fandtes i Antwerpen i en viss Jan van Veerles samling, opføres som «*Ritratto di un musico e un fanciullo con vari strumenti*».

Den mest berømte musiker på Bordones tid i Venezia var flamlænderen *Adrian Willaert*, grunnlæggeren av den venezianske komponistskole, orkesterdirigent ved Markuskirken fra 1527 til sin død 1562. Men han var født omkr. år 1480, var altså i 1540 allerede en 60-årig mand. Han så desuten ganske anderledes ut end manden på vort portræt, var en vidt forskjellig type.

En anden nordisk musiker som levet i Venezia på den tid, ihvertfald i 1566, da han utgav et par bøker der om luthspil, var MELCHIOR NEUSIEDLER, født i Augsburg i begynnelsen av det 16. århundrede og død i Nürnberg 1590.¹ Skulde portrættet fremstille ham? Skulde det være et av Bordones Augsburger-bekjendtskaper fra 1540 som er blit fornyet senere i Venezia?

Og ganske riktig, undersøker vi nærmere om Melchior Neusiedler, så finder vi i virkeligheten at han var ansat som musiker hos Fuggerne i Augsburg — selvfølgelig har Bordone, som malte for Fuggerne og selv var musiker, truffet ham der.

¹ Il primo (secondo) libro intabulatura di liuto di Melchior Neusiedler Alemano, Sonatore di liuto in Augusta. Venecia 1566 edit. Antonio Gardano. (Værket findes bl. a. i Upsala bibliotek.)

Men passer alderen? Av en ansøkning som Neusiedler har innsendt 1551 og vedlagt med sit portræt, vites at han dengang var «*aetatis suae 43*». Han må altså være født ca. 1508, med andre ord ha været en ca. 32årig mand, dengang Bordone malte hos Fuggerne. Alderen passer. Da Melchior Neusiedler i 1566 utgav sit værk i Venezia, må han ha været godt og vel 58 år, og det eneste kjendte portræt av ham som formodentlig er reproduceret efter titelbladet i denne bok, muligvis endogså efter en tegning dertil av Bordone, viser at *det er ham!* Det samme friske ansigt som i vort billede, ældet sværere, robustere, mere energisk, men med det samme kortklippede hår ned over bulependen, samme brunnese, samme helskjæg, bare fyldigere, hele uttrykket skjærpet og hærdet til fuld energi efter 26 års forløp — alt det drømmende er borte.

Han har været ute i livets kamp, han har levet i det verdenskloke Venezia og prøvet at slå igjennem der, har rimeligvis også gjort det. Han og Paris har nok hat et og andet at snakke sammen om!

Elve år senere er Melchior Neusiedler tilbake igjen i Augsburg, men han synes ikke lengere at ha fundet sig til rette i sin fødeby. I 1566 dør han i Nürnberg, fem år før sin venezianske ven.¹

Paris Bordone døde i Venezia 19. januar 1571.

Det *Langaardske* portræt findes intet sted noteret i litteraturen. Det har tidligere tilhørt grev Ranuzzi i Bologna. På baksiden av rammen ses et utydelig laksegl med adelig våben, vistnok en stående engel i langt gevandt. Der mangler imidlertid materiale til at fastsætte denne eiers våben.

Ifølge et inventar fra 1682 fandtes der i Palazzo Rezzonico i Venezia «*un ritratto d'un Tedesco . . . de man de Paris Bordon*». Men det behøver jo unegtelig ikke at være vort billede.²

¹ Idet dette lægges i pressen, får jeg meddelelse fra direktør HAMPE i Nürnberg, som med sjelden elskværdighet har undersøkt saken for mig, at der i Germanisches Museum findes følgende tre portrætter av Melchior Neusiedler:

1. Træsnit med omramning. Portrættet næsten *en face* med lidt vending mot venstre. Brystbillede. I høire haand halsen av en luth, i venstre en noterulle. Omkring portrættet læses: *Melchior Neusiedler Aetatis suae XXXXIII*. Nedenunder:

Lautenschlagen du edle Kunst,

Erfrowest s Hertz und machest gunst.

15 × 19 cm.

2. Træsnit med indramning. Brystbillede med let vending mot høire. Han spiller på luth, foran ham paa bordet en opslått bok. Samme underskrift.

10½ × 17 cm.

3. Radering. Brystbillede med let vending mot høire. Underskrift: *Melchior Neusiedler lavtenist aet. 43*.

5 × 8 cm.

² Smlgn. Luigi Bailo og Gerolamo Biscaros utførlige Bordone-biografi, Treviso 1900.



152
Paris Bordone.



ET HUNDEPORTRÆT AV EN VENEZIANSK MESTER (TIZIAN?)

Dyrefremstillingen er likesom landskapsfremstillingen i gammelitaliensk kunst knyttet til bestemte bibelske sujerter, hvis fremstilling krævet dyrs eller landskabelig naturs nærvær. Sujetter som «Dyrenes skabelse», «Noahs ark», «Kristi fødsel», «Kongernes tilbedelse» eller «Hyrdernes tilbedelse» er de viktigste av de motiver som indenfor kirkemaleriets traditionsbestemte ring tidlig har git leilighet til fremstilling av forskjellige dyrearter eller bestemte dyr.

Søker man f. eks. at forfølge *hundens* fremstilling bakover i det italienske maleri, så finder man at den på et tidlig tidspunkt næsten alltid er knyttet til sujerterne «Kongernes tilbedelse» eller «Hyrdernes tilbedelse». I det førstnevnte som mynde, fuglehund eller anden jagthund i kongernes jægerfølge (GENTILE DA FABRIANO eller ANTONIO VIVARINIS bilde), i det andet som gjæterhunden der følger hyrderne i hælene (f. eks. i MANSUETIS bilde i Berlin).

Også de populære fremstillinger av «*Tobias' reise*» med englen kræver tradisjonelt en liten hvit puddel som reisefølge, og CIMA DA CONEGLIANO har da heller ikke glemt den i sin fremstilling av emnet i Akademiet i Venezia.

I CARPACCIO'S legendariske bilder, som jo egentlig er maskerte fremstillinger av samtidig liv i Venezia, forekommer hunder hyppig. I den berømte fremstilling av «*Ursulas drøm*» våker en liten hvit dog ved fotenden av jomfruens himmelseng. I andre av Ursula-bildene ses stadig hunder i kavalerernes følge paa gater og pladser. I et bilde i Berlin hvor S. *Stefanus* indvies til diakon og knæler på tempeltrappen ut mot en åpen plads, ses i forgrunden forskjellige genrescener, deriblandt en meget livfuldt skildret scene med en liten gut, som skræmmes av en gneldrebikje. I den hellige *Hieronymus'* studerkammer ligger en liten velopdragen hvit puddel midt på gulvet og følger sin herres mindste bevægelse med øinene.

Men ingen veneziansk dyreskildring kan i karakteristik og liv lignes med den som er git i Carpaccios berømte bilde i Museo Correr i Venezia, som fremstiller *to venezianske kurtisaners siesta* paa deres balcon en het sommereftermiddag. Disse to pyntede glædesdamers dovne og tilfredsstillede *dolce far niente* midt iblandt deres

dyr — duer, påfugler, papegøier og hunder — er uforglemmelig for den som engang har set billedet. Den ene av damerne bare sitter og stirrer sløvt fremfor sig med næseduken svedfugtig i den slappe hånd. Den anden og mere korpulente støtter dovent sin overkrop på knærne, mens hun ærter gårdshunden med en pisk. Bæstet sliter og drar med blottede tænder og krafser arrig med labberne i et henslængt kjærlighetsbrev på gulvet. Imidlertid søker hendes lille hvite skjødehund at tildra sig opmærksomheten ved at stå artig på toben, samtidig med at den sender os, beskueren av den lille scene, et ubetalelig blik, fuldt av ægte skjødehundsoverlegenhet og misbilligelse.

Den venezianske malerkunst har altid yndet at se folk sitte tilbords, og begjærlig har den opsporet alle tænkelige evangeliske situationer som kunde ligne et gjæstebud.

Nadveren, Bryllupet i Kana, Gjæstebudet i Levis hus, Jesus hos Lazarus eller *Den rike mands vellevnet*, ja selv det frugale maaltid i *Emmaus* nyttes til at fremstille en bordscene eller et gjæstebud med stor opdækning, med vært og kjøgemester og vimsende opvartning og det hele.

Det er kjendt nok hvilke mondæne og strålende paladsfester PAOLO VERONESE har formådd at skape ut av disse bibelske sujetter. Og i dem alle tar ufravigelig hunder del. Ventende, tiggende, gnagende på et ben eller i vildt slagsmål om byttet under bordet med husets kat eller en kollega!

Men længe før Veroneses tid er vi vant med disse fester og disse optrin med hunder. BONIFAZIO VERONESE skildrer *Den rike mands gjæstebud* eller jagtfesten som gir anledning til *Mose' fund*, begge med hunder (i Akademiet i Venezia). MARZIALE maler *Emmaus*-scenen som et måltid av zigeuneragtig brogede landeveis-travere med hunder i følge (Berlin). Ja, selv den kunstens adelsmand TIZIAN kan ikke nægte sig en liten spændende scene mellem hund og kat under bordet i sit *Emmaus*-billede i Louvre. Likeså TINTORETTO, han tar ikke i betænkning at placere bikjer og tiggere i fremste forgrunden av sine *Fotvasknings*-scener og *Nadver*-billeder (i Escorial og i S. Rocco). For ikke at tale om malerne av BASSANO-familien, på hvis billeder hunden omtrent aldrig savnes — jæterhunder, jagthunder, gårdshunder og kjøtere av alle slags spiller en fremtrædende rolle i denne malerfamilies rustike scenerier.

Men de to største mestere i malerisk behandling og karakteristik av hunden er dog Tizian og Veronese.

VERONESE ynder især mynden eller den elegante store fuglehund, hvis bløte pels han maler med en kjenders blik og øiensynlig malerglæde.

TIZIAN har malt de forskjelligeste sorter av hunder, store og små, langhårede og snaue, hårdføre og kuldskjære. Svære glatpelsede jagthunder som den ved *hertugen* av *Atris* side i galleriet i Kassel, eller den prægtige «*grand danois*» som har fulgt keiser *Karl V* ind i hans portræt i Pradomuseet. I portrættet av *Federigo Gonzaga*, markgreve av Mantova (likeledes i Prado), indtar yndlingshunden, en deilig malt, silkebløt, hvit puddel en like fremtrædende plads som fyrsten selv, anbragt på et bord ved hans side og kjærttegnet av hans rine hånd. I det fortryllende portræt av den lille *Roberta Strozzi* (i Berlin) er det fortrolige forhold mellem dyr og barn

selve billedets sujet. Og heller ikke glemmer Tizian hunden som den der skjænker smukke og fornemme damer adspredelse i deres lediggang og drømme.

Det er gjerne en liten bløt og langhåret «bologneser» som er damernes yndling. Sammenrullet og døsende ligger den på lakenet ved fru *Venus'* føtter i det berømte billede i Uffiziernes *Tribuna* som mesteren malte for hertuginde av Urbino. Og det tør vel noteres som et av beviserne for at Tizian har hat samme skjønne dame i tanker, da han malte sin kjærlighetsgudinde, når han 10 år senere maler *Eleonora Gonzagas* portræt og anbringer nøiagtig den samme skjødehund med lange brune ører og flækken over ryggen i vinduskarmen bak hertuginde!

I flere og tyve av Tizians bilder har jeg fundet hunder avbildet, og i en flerhet av dem spiller hunden en fremtrædende rolle, malerisk eller i billedets handling. Ofte indfører maleren vedkommendes yndlingshund i sine portrætter som et led i karakteristiken.

Ingen vil nægte at Tizian gjennom den store, staselige og trofaste bernardiner, som han har git *Karl V* til ledsager i det ædle Prado-portræt, har tolket noget av sin egen følelse, sin beundring og hengivenhet for monarken selv.

Og like ypperlig går karakteristik av dyr og mand sammen i *Federigo Gonzaga*-portrettet. Tilsammen gir de et potenseret indtrykk av bløtagtighet og forfinelse. Hvor godt passer ikke også den ældede, litt korpulente og massive fuglehund til hertugen av Atri, der han står ældet og poserende i rød tricot med jagtskyddet i hånd i det glimrende billede i Kassel!

Hvor skjødehundenes døs og lek øker stemningen av doven vellyst i *Venus'* bilderne!

Og er ikke hundekoblets hastende utålmodighet det bedste uttrykk for sin herres stemning i Pradobilledet, der *Adonis* vinder sig ut av *Venus'* armer?

Kort sagt — Venezia har hat mange gode hundemalere, men ingen bedre end TIZIAN. Ingen med hans skarpe blik, ikke alene for race og art, men også for individualitet og fysiognomisk uttrykk hos dyret.

Derfor når der fremstiller sig et hundeportræt, så mesterlig malt og så indtrængende karakteriseret som det i den *Langaardske* samling, og man intet bestemt vet om mesteren, så ligger det nær at tænke på TIZIAN.

Veneziansk er billedet ganske givet. Den fine farveharmonie av hvitt, sølvgråt og rødt og den myke laserende utførelse som modellerer uten haardhet, så lethåndt og smidig og malerisk — den er veneziansk og intet andet.

Men blandt de venezianske mestere er der få som man vil tiltro et sådant mesterskap som det der lyser ut av dette virkelige portræt av et dyreindivid. Denne gamle mops, eller hvad nu racen er, har ikke bare uttrykk, men karakter: den sitter der simpelthen som en liten livserfaren filosof og ser ned på livet og menneskene fra sin lune krok med silketæppet under sig og i ly av tunge røde fløilsforhæng.

Der er netop noget i billedets røde farve, navnlig den blekrøde i bordtæppet, som minder stærkt om Tizians kolorit. Det røde gardin med frynserne er stærkt restaureret, så det er mindre at dømme efter. Dyrets sølvgrå lød, den faste og fine modellering av kroppens muskler, navnlig av benene, og de bleke kjødtoner på de

nøgne steder av kroppen bestyrker også troen på at vi her har en studie fra Tizians hånd. Muligens en forstudie efter naturen til et tapt eller aldrig utført repræsentationsportræt av en av tidens fornemme herrer.

Selvfølgelig er der også åpen mulighet for at billedet kan være av en *anden* udmærket veneziansk maler end Tizian. Man må da nærmest tænke på GIOCOMO BASSANO. Men penselens *touche* synes for sart for ham. Veronese ligger det langt fjernere at tænke på. Han hadde aldrig denne sans for psykologisk uttrykk, var mere overfladisk også i sin dyreskildring¹.

¹ Jeg noterer med tilfredsstillelse at en Tizian-kjender om direktør GEORG GRONAU i Kassel, som kjender billedet i fotografi, ifølge en brevuttalelse, ikke anser Tizians autorskap for usandsynlig, om han end ikke vil fælde en endelig dom uten at ha set originalen. Med rette henviser den udmærkede kunstkjender til visse likhetspunkter i modelleringen av jagthunden på det berømte Atri-portræt i Kassel.



N^o 33
Mexicanus mader
Tixian?

LIBRARY
FOL

MALERFAMILIEN BASSANO OG ET MANDSPORTRÆT AV MESTER GIACOMO

GIACOMO DA PONTE den ældre, kaldt BASSANO, var født i den lille venezianske provinsby Bassano mellem årene 1510 og 1515 (det første år angis av malersbiografen Ridolfi, men dokumenterne tyder snarere på det sidste). Han døde i sin fødeby, hvor han blev begravet 14. februar 1592.

Familienavnet DA PONTE — «ved broen» — minder om, at en liten fjeldelv, Brenta, flyter gjennom byen. Faren het FRANCESCO DA PONTE og var maler, drev et velrenommeret værksted i den lille by og forsynte de nærmeste kirker med alterbilleder; i sin ungdom synes han at ha tat Vincenzas maleren Bartolommeo Montagna til forbillede mere end de venezianske mestere.

Sønnen GIACOMO var selvfølgelig først sin fars elev; fra denne ganske talentfulde småbymaler har han overtat en solid malerisk teknik og en våken sans for farvens pragt og glød, og denne hans koloristiske evne blev yderligere utviklet under fortsatte studier i Venezia. Her er Giacomo Bassano, som han kaldtes, etterviselig fra begynnelsen av 1535 — da tok han nemlig «patent» på en hydraulisk oppfindelse —, men ellers har man ikke sikre data fra hans venezianske læreår. Hans lærer her har uten tvil været BONIFAZIO VERONESE, en frisk og prunkende fortsætter av Palma Vecchios glade «eksistensmaleri»; men samtidig har den unge Bassaneser været gjenstand for anden og frugtbar påvirkning. Som næsten alle venezianske malere blev han ikke uberørt av Giorgiones dunkle farvemystik, men især var det TIZIANS sterke virkelighetssans og yppige palet som drog ham; muligvis har Giacomo arbeidet direkte under lagunestadens stormester. Også Tizians store arvtager TINTORETTO kan han ha lært at kjende under dette sit første Venezia-ophold; Tintoretto var en del år yngre end Bassano, men de kan dog ha møttes på Bonifazios værksted. Sikkert er at beundringen for Tintoretts moderne kolorisme og gnistrende penselvirtuositet prager sig sterkt i Bassanos modnere arbeider, og ved siden derav i senere år en tydelig tendens henimot PAOLO VERONESES dekorative opulence.

Fra Giacomo Bassanos senere levetid er etterretningerne rikeligere. Efter farens død ca. 1540 synes han at være vendt tilbake til sin fødeby og ha overtat værkstedet;

her levet han til sine dages ende, anset og velhavende, med hænderne fulde av bestillinger. Han hadde fire sønner, FRANCESCO D. Y., GIAMBATISTA, LEANDRO og GEROLAMO, og eftersom disse vokste til, blev de mesterens lærlinger i faget og senere hans medhjelpere på værkstedet. Således utviklet det Bassanoske atelier sig til en familiebedrift av stadig voksende omfang, en ren billedfabrik, hvorfra hundreder og atter hundreder av malerier utgik til byens og egnens kirker, klostre, stiftelser og privathus, ja selv til Venezia rak det ansete provinsateliers forbindelser. Og da familiens samtlige medlemmer også i de følgende slægtled utdannet sig til malere og gik ind som associeer i bedriften, vedblev den Bassanoske maleriindustri at florere endnu flere generationer fremover.

Det var ikke bare helligmalerier og alterbilleder som utgik fra atelieret i utallige variationer, kopier og gjentakelser, men også billeder fra landlivet, dyremalerier, genrebilleder og portrætter, ja selv rene landskaper. Hvem av de mange malere av Bassano-familien som har malt det ene eller det andet av billederne fra «det Bassanoske værksted», kan for det overveiende antals vedkommende ikke med sikkerhet bestemmes; ja selv om billederne er signeret med kunstnernavn, kan det være tvilsomt. Allerede i Giacomos leveår fulgtes nemlig den praksis at flere malere samarbeidet på et og samme billede. Mester Giacomo gjorde vel da som regel utkastet til kompositionen og utarbeidet en farveskisse, så kom Francesco f. eks. og la et nyt større billede an efter skissen, Leandro malte videre på det, Gerolamo fik lov at prøve sig på små uvæsentligheter eller på kopiering, og så kom kanskje tilslut faren og la sidste hånd på værket. Men derfor kunde arbeidet godt forsynes med en enkelt malers signatur, Giacomos eller en av sønnernes, alt eftersom det passet — samtlige navn skulde jo indarbeides i kundekredsen!

Som følge av denne arbeidsmåte og av billedernes altfor nære slægtskap med hensyn til motiver og utførelse, har det hittil ikke lykkedes kunsthistorikeren at løse den floke som dannes av mestere og billeder fra «Bassaniernes værksted». For det store gross av billederne gjelder det vistnok også at de ikke er forskerumaken synnerlig værd; men man må ikke av det ovenfor anførte slutte at den Bassanoske maleriproduktion overhodet skulde savne kunstnerisk værdi. Tvertimot, der er billeder som hæver sig høit over det lave middelmål, og flere av disse malere eiet avgjort malerisk talent. Ja, en enkelt av dem, GIACOMO selv, viser sig i sine helt egenhændige og lykkeligste arbeider som en ganske usedvanlig malerbegavelse, der med hensyn til karakteristik samt koloristisk kraft og skjønnhet ikke behøver at vige plass selv for de største.

Rent kunsthistorisk set, med hensyn til motivvalg og malerisk stil, betegner Bassano-skolen en ny og betydningsfull innsats i utviklingen. I naturalismens historie utgjør Bassaniernes kunst et uoverspringelig led, som knytter spansk og nordisk kunst sammen med den italienske, og koloristiske værdier, som i vore dage vurderes særlig høit i EL GRECOS underbare maleri, er tydelig at føre tilbake til familieatelieret i den venezianske provinsby.

Bassaniernes maleri bør først og fremst studeres i og omkring fødebyen Bassano, navnlig gjelder dette Francesco d. æ. og Giacomos ungdomsproduksjon. Men desuten

findes Bassano-billeder spredt rundt om i Europas større museer, navnlig i Prado-museet i Madrid, i Hampton Court ved London samt i Hofmuseum i Wien. Især er det sidstnævnte museum ustyrtelig rikt på Bassanoer av alle slags, alle arter og kvaliteter. Man bevæger sig fra sal til sal, mere og mere forundret over billedernes mangfoldighet, men ogsaa sløvet ved de tilbakevendende motivers ensformighet.

Mest er det motiver fra dyrelivet og landlivet som utfolder sig under et eller andet bibelhistorisk påskud, med titler som «Noahs indtog i arken», eller «Efter syndfloden», «Abraham paa vandring», «Jakob og Esau», «Moses slår vand av klippen» og «Jøderne samler manna» eller «Hyrdernes tilbedelse», «Kongernes tilbedelse», «Flugten til Ægypten» og «Kræmmerne utdrives av templet». Eller ogsaa er det ret og slet landskaper med dyr, billeder fra en bondegård og gjæterlivet under de forskjellige måneders navn. Overalt har maleren (eller malerne) ledet av sin naturalistiske tilbøielighet trukket det bibelske motiv ned til den rene hverdagslighet; overalt trænges det religiøse og heroiske element tilbake til fordel for skildringen av dyr og bondefolk. Størsteparten av lærredet er opfyldt av sauer og kjør, høns og alslags fjærkræ, og fremme i billedets første plan ses hyrder, gårdsgutter eller budeier, som knæler og krabber omkring mellem dyrene, beskjæftiget med sit arbeide og med baken i veiret. Lyset spiller og glimter over lodne dyrerygger eller blusser op i mørket som streiflys over et grønt skjørt eller en rød trøie, mens den hellige scene er skutt hen i billedets fjerneste parti og hyllet i dunkelhet.

Gjennemgående er billedernes utførelse for flygtig og skjødesløs til enkeltvis at interessere. Men pludselig fængsles man av en flammende brand i denne megen utbrændte aske — en brændende rubinfarve, et strålende smaragdgrønt, et guldglimtende orange som flimrer imot en blå eller lilla farve. Og man fatter at endnu lever den, den gamle visdom om farvernes magi fra Tizians, Tintoretts og Veroneses værker steder videre i denne sen-venezianske kunst, og i det moderne maleris utviklingskjæde er denne koloristkunst et led av ikke ringe vægt. Klarest føler man dette overfor *Giacomos portrætter*, hvorav de fleste tidligere har gåt under Tintoretts navn, ærværdige rådsherrer og senatorer i røde eller sorte talarer og med ansigtet indrammet av sort eller hvitt skjæg. Av ganske særlig interesse er desuten her i Wien et av figurbillederne, en «Kongernes tilbedelse», som tidligere har været opført under Giacomo Bassanos navn, men som nu almindelig anerkjendes som et karakteristisk ungdomsværk av hans græske elev, Domenico Theotocopuli, kjendt under tilnavnet EL GRECO. Billedet skal nærmere omtales under artikelen om denne kunstner.

De *skandinaviske kunstsamlinger*, som jo er temmelig fattige på italiensk kunst, savner dog ikke repræsentanter for Bassaniernes maleri. Nationalmuseum i *Stockholm* har en variant av GIACOMOS «Jøderne i ørkenen» samt en stor og signeret LEANDRO BASSANO med det usedvanlige motiv «Kleopatras fest», sjelden lys og klar i tonen. — *Thorvaldsens museum* i Kjøbenhavn har et fra indholdets side interessant kulturhistorisk billede — «Huslige sysler», en vinteraften på landet, et interiør med kvinder som spinder, væver og knipler, mens gårdsgutten fyrer op på peisen — en av disse studier over virkningen av kunstig lys som i italiensk malerkunst er de første tilløb til det som sluttelig triumferer i REMBRANDTS lysmaleri. I billedets bakgrund åpner stue-

væggen sig ganske umotiveret, så man ser ut i månenatten med drivende skyer, og der knæler — Jesus i Gethsemane! — Billedet er rimeligvis malt av Giacomos ældste søn, den tidlig avdøde FRANCESCO.¹

Men den ypperste Bassano-komposition i Norden er ubetinget et lite billede med motiv «Hyrdernes tilbedelse» som fra gammel tid tilhører den Wedelske samling på *Bogstad* ved Kristiania. En strålende farvekomposition i sjøgrønt og rødt med en næsten Greco-agtig lynglimtende lyseffekt i den mørke himmel. Her er GIACOMO uten tvil mesteren.

Mens de Bassanoske figurkompositioner med motiv fra det gamle og det nye testamente er av overordentlig vekslende værd, er der næsten alltid noget udmærket ved de *portrætter* som indimellem blev til som frugten av et sunt og våkent naturstudium. Særlig har portrætterne fra GIACOMOS egen hånd — og av dem kjender man omtrent en tyve stykker — næsten alltid noget udmærket. Hans biograf Ridolfi vet at fortælle at han har malt en række av sin samtids store mænd — Ariost, Sebastiano Venier og Torquato Tasso — billeder som er gåt tapt, men hvis kraft og naturlighet berømmes. Som en «mærkelighet» tilføier forfatteren at Giacomo engang også fandt på at male portrettet av en simpel bonde, noget usedvanlig i en tid da portrætkunstnerens pensel bare befattet sig med statens, kirkens og åndslivets mere fremragende personligheter. —

Et udmærket portræt av en middelaldrende, klokt utseende mand med mørkt skjæg og brune øine eier Kunstmuseet i *Kjøbenhavn*, et andet, som det synes, beskåret mandsportræt findes i samlingen på *Gaunø*.

Men det uten sammenligning ypperste Bassano-portræt i nordiske samlinger og et av de ypperste sen-venezianske portrætter som overhodet eksisterer, er det her avbildede portræt av en hvitskjægget og korthalset gammel mand med sort dragt og foldekrave om halsen i den *Langaardske* samling. Billedet formelig gnistrer av liv; blikket fra de små øine er gjennomtrængende fast og våkent, og hele den lille tette kloke mand virker som en sammenpresset bundt av energi og vilje. Hvem er denne mand — en lærd, en kunstner? Hvad vet vi? Man kunde gjerne tænke sig den gamle Giacomo selv således. I ethvert fald er den lyse, kjølige kolorit av gråt og rødt sammen med det overordentlig naturlige og likefremme, næsten impressionistiske foredrag en triumf for GIACOMOS pensel. Han har neppe nogensinde gjort noget bedre. Et billede som dette peker fremad mot kommende tider — mot GRECO og MANET.

¹ Hvorvidt der ligger nogen original fra Giacomos hånd til grund, er ikke let at si. På Würzburg slot skal der være et billede av Giacomo med titelen «Spinderi og væveri», og Ridolfi (p. 387) taler om «alcune donne che lavorano vari stami al lume d'una candela», et billede som i sin tid fandtes i Amsterdam. (Se MARIO KROHN: Italienske billeder i Danmark, Kjøbenhavn 1910 s. 169.)



N^o 4
Giacomo da Ponte Bassano



ET UKJENDT PORTRÆT AV VAN DYCK FRA HANS GENUESER-TID?

Fra den ældste bestand i den *Langaardske* samling hører et portræt av en såkaldt «rådsherre», som blev erhvervet 1894 på den Stousholmske auktion i Kjøbenhavn, og som tidligere skal ha tilhørt den berømte Sollyske samling i Berlin, men om hvilket man egentlig ikke har vidst hvor man skulde henvføre det. Portrættet er legemsstort tilknæs og fremstiller en fornem gammel herre med kort hvitt skjæg, violet silkekalot på hodet, rødbrun pelsforet fløilsvams og en lang guldkjæde med kors over brystet. Han står med tommelfingeren i bæltet, støttet til en stolryg og med høire arm hvilende på en mykt bundet pergaments foliant, som er stillet på kant i stolen over en anden liggende bok. Det tænksomme, vakre ansigt med de våkne mørke øine vidner sterkere end folianterne om at den avbildede er en åndens mand, en lærd, en forsker eller skribent.

Hvem er denne fornemme gamle lærde? Og hvem har malt ham?

Det eneste man med sikkerhet kan si, er at dragten tilhører første halvdel av det 17. århundrede, nærmere bestemt tiden 1620—30, og at maleriets karakter er overveiende italiensk, nærmere bestemt *veneziansk* i koloriten, men dog med en tilsætning av noget fremmed.

Hvad den fremstillede personlighet angår, skulde jo korset og den violette kalot tale for den geistlige stand, mens vamsen med pelsværk og den opslidsede fold over skulderen snarere tilhører en verdslig herre. Korset kan forøvrig bare bety at han er et fremstående medlem av et eller andet geistlig broderskap.

I den Langaardske samling har billedet tidligere gått for at være portræt av en «rådsherre», malt av en ukjent italiensk maler, og som sådant er det faldt i min lod at beskrive det for katalogen.

Billedets kolorit med den varme, gyldne ansigtsfarve, dragtens dæmpede røde og den gjennemsigtige, laserende behandling av farven uten pastose belæg peker i retning av TIZIANS stad. En sen venezianer har man været tilbøielig til at anse mesteren for.

Hvilke venezianske portrætmalere, overhodet hvilke *italienske* malere kan her komme i betragtning?

Alle de store venezianske *cinquecentister* var ved år 1625 — så omtrent turde billedet passende dateres — døde og begravne. Paolo Veronese og Tintoretto var døde for næsten en menneskealder siden, de sidste Bassano'er var nylig gåt bort, Domenico Tintoretto, Jacopos søn, og Palma Giovine var vistnok endnu i live, men ældgamle mænd. Greco var for halvhundrede år siden utvandret til Spanien, hvor han dør netop dette år. Der var med andre ord ingen overflod på gode malere længere i Venezia og navnlig ikke på gode portrætmalere. De store fremmede, som søkte dit, som til malerkunstens dyrebareste kilde — Rubens, Van Dyck, Velazquez — drak grundig av kilden, mættet sig med indtryk av Giorgione, Tizian, Tintoretto — og drog sin vei igjen uten at efterlate sig dypere spor. De underordnede indfødte talenter lå under for indflydelse enten fra Caravaggios naturalisme eller fra bologneserskolens flau eklektikersyn. En maler som *Carlo Ridolfi* beundret selvfølgelig de store gamle venezianske mestere og vilde gjerne hævde traditionen, men likesom Vasari var han bedre kunsthistoriker end maler.

Genueseren BERNARDO STROZZI (1581–1644), som levet sine sidste dage i Venezia, var en høit begavet kunstner, som søkte at sammensmelte Caravaggios voldsomme naturalisme med Rubens' lysende kolorit, og netop som portrætmaler har *il prete Genovese* ydet det fortrinlige. Men hans stil ligger allikevel nokså langt fra vort billedes dæmpede karakter og holdning.

En indfødt venezianer, som der muligens kunde være tale om, fordi han var en anset portrætmaler på denne tid, TIBERIO TINELLI (1665–1638), Leandro Bassanos elev og van Dycks efterligner, — har heller ikke malt vort billede. Det godtgjør sammenligning f. eks. med det mandsportræt han har i det venezianske Akademi, og som viser en langt mere enkel, mere poserende opfatning og et koldere temperament. Og de andre ringere portrætmalere på denne tid i Venezia, *Farabosco*, *Renieri* fra Mabeuge, *Jan Lys* fra Oldenburg eller *Carl Loth* fra München, kan der vel neppe hellere være tale om ved et portræt av denne kvalitet.

En genial portrætmaler hadde Italien i den første halvdel av *seicentoet* — han som har malt det ypperlige skuespillerportræt i Eremitagen i St. Petersburg — DOMENICO FETI (1589–1624). Denne fødte romer, som var Gonzagaernes hofmaler i Mantova, var ganske visst en venezianernes lærling, hadde studeret Giorgione og Tintoretto; men også hos ham krydses denne påvirkning av den naturalistiske strømning fra Caravaggio med dens sterke tilbøielighet for effektfulde, skarpe belysninger og svær pastos malemåte. Han forfølger som kolorist ganske andre mål end vort billedes maler; i skuespillerportrættet tangerer han Rembrandts kunst mere end kanskje nogen anden italiener. Forøvrig dør Feti i en ung alder, netop som vort billede kan være malt.

Tilbake står at undersøke om nogen av de *genuesiske* malere kan ha malt billedet, for om bologneserskole eller anden mellemitaliensk eklekticisme kan der ikke være tale, like lite som om napolitansk naturalisme. Portrættet stammer i sin stil i like linje fra Tizian og Tintoretto.

Efterat Bernardo Strozzi hadde pådraget sig genueserkleresiets vrede og måttet ta flugten til Venezia, var det ikke rart bevendt med malere i Genova heller.

Castellino Castelli (1579—1649) skal ha været en dygtig portrætmaler, som van Dyck hadde agtelse for. Ellers er de andre malere av genueserskolen som har utmærket sig i portrætfaget, van Dycks elever eller efterlignere og desuten for sent født til at ha kunnet male dette billede. *Paolo Oderrico* er født 1613, *Francesco Merano* 1619, den skuffende van Dyck-imitator *G. B. Carbone* fødes først 1614, og den høit begavede, van Dyck-påvirkede genueser-maler, som er mester for det spirituelle lille billede «Barnemordet» i vort Nationalgalleri, *VALERIO CASTELLI*, fødes først det år da van Dyck forlater Genova (1625), eller netop på den tid da vort billede kan være blit til.

Medmindre man vil tildele *BERNARDO STROZZI* billedet — en bestemmelse som lar sig høre, men ikke egentlig tilfredsstillende — er der på den tid neppe en indfødt maler i Italiens land som kan ha malt vort portræt. Og selve portrættets karakter taler for at maleren ikke er en italiener, men en *flamlænder*, en mand av Rubens' skole, som med beundring og lidenskap har studeret Tizian og Tintoretto i deres eget land.

Ganske visst var der ikke få flamske malere som lokket av Rubens' og van Dycks sukses søkte til Italien for at studere eller gjøre sin lykke. Men egentlig er det vel bare en av dem som er begavet nok som portrætmaler til at komme i betragtning i foreliggende tilfælde, *JUSTUS SUSTERMANS*, van Dycks samtidige og ven, naturaliseret italiener og hertugen av Toscanas celebre hofmaler. Men *han* er det i ethvert fald ikke, det kommer man snart på det rene med, når man sammenligner med hans sikre værker i Firenze og andensteds i Italien.

Hvem skulde det så ellers være? *Karl Madsen* har som en flygtig tanke nævnt for mig kunsthistoriker-maleren *JOACHIM SANDRART*, som skal ha malt gode portrætter; men skulde virkelig denne tyske Honthorst-elev kunne tænkes at ha malt et så italieniserende portræt? Desuten, dette billede er malt av en ureflekteret maler og ikke av en kunsthistoriker-pensel, en maler som kanskje ikke netop i dette billede står på høiden av sit talent, men som ialfald ikke bare har oppfattet sin model intelligent og naturlig, men også malt ham med sikker, flytende dygtighet, næsten med rutine.

Hvorfor ikke hellere ta skridtet fuldt ut og erkjende: ingen anden end *VAN DYCK* selv kan ha malt dette billede? Der findes dog hundrede små sammenligningspunkter med denne mesters anerkjendte *œuvre*, og billedets totalindtryk er ham neppe uværdig.

Det skal villig indrømmes at der er noget avmattet og slapt ved billedets overflatebehandling. Men for det første var det ikke ved teknisk bravur at van Dyck utmærket sig i den italienske periode av sin produktion, men ved holdning, noblesse og intelligent personkarakteristik. Han stemmer med vilje sin farve ned i dragt og bakgrund for at få ansigtet til at lyse, som han så det lyse i Tizians og Tintoretts portrætter. Og han opgir frivillig den brede pensel og den saftfulde palet som han hadde i hænde da han forlot Rubens' atelier. Dernæst skal det også bedes bemærket at vort billede er i en temmelig slet forfatning. Det er både avvasket og overmalt og kunde grundig trænge en rensning. En dygtig restaurator skulde nok få den mørknede og avslappede farve til at lyse ganske anderledes end den gjør nu.

Van Dyck tiltrådte som bekjendt reisen til Italien høsten 1621, og den 20. november dette år rider han ind i Genova, den by som skulde bli ham som en ny hjem-

stavn. Han mottas med åpne armer av det pengestærke og pragtelskende genuesiske aristokrati og blir den lange efterlængtede store portrætmaler, just efter tidens sind. Alle de store tomme silketrukne vægfelter i paladsernes festsaler formelig roper på ham, og i rask rækkefølge producerer han nu den lange rad med store og imponerende repræsentationsportrætter av stolte adelsmænd og bedårende fornemme damer av slægterne Balbi, Pallavicini, Spinola, Adorno, Brignole-Sale, Imperiale og hvad de nu ellers alle heter.

Til denne produktion inspireres van Dyck av venezianernes eksempel, først og fremst av Tizian, som han forøvrig godt kjender fra før, fra læretiden hos Rubens. Han driver studiet av den italienske kunst systematisk og med iver. Over Firenze og Rom drager han til Venezia, hvor han med sin skissebok vandrer fra kirke til kirke, fra billede til billede og gjør sine studier og iagttagelser. Man har bevaret nogle av disse skissebøker, og de viser mere end 150 detaljskisser efter Giorgione, Veronese, Raffael, Parmiggianino, Giulio Romano og Tintoretto, men især efter Tizian. Den franske hofmand de la Serre, som sammen med Maria de' Medici besøkte van Dyck i Venezia, fortæller at maleren viste dem i sin bolig «et helt kabinet fuldt av malerier av Tizian» — kopier selvfølgelig som han selv hadde malt under denne sin italienske studietid. Og i hans originalproduktion fra denne tid i Italien (1622–1627), som omfatter henved 100 bevarede billeder, vrir det av reminiscenser fra Tizians og Tintoretts kunst.

Til slutning en fortegnelse over de væsentligste sammenligningspunkter mellem det Langaardske billede og anerkjendte værker av van Dyck, hvilke har ledet mig til den tro at billedet er et arbeide av denne mester, enten fra hans italienske tid eller kort efter hjemkomsten fra Italien:

1. *Totalindtrykket, holdningen, blikket, belysningen*: Smlgn. S. Petersburg, Adriaen Stevens (1629), øinene, næsens tegning, kindfolden ved næsen, kalotten. — Wien, Liechtenstein, Gammel mand med medalje. — Wien, Gammel dame (1627–32), blikket, belysningen. — Kassel, Justus van Meerstraeten (1634–35?) og tegningen dertil i Oxford, holdningen, hånden i bæltet. — Löwen, Sml. Schollaert, Vlincks ståportræt, hånden i bæltet. — Wien, Fyrst Rhodokanakis, hånden i bæltet.

2. *Dragten*. Kraven: Venezia, Sml. Franchetti, Adelsmand av familien Brignole. — London, Wallace Museum, Stående italiensk adelsmand, — Welbeck Abbey, s. k. Antwerpener senator (italiensk 1622–27). — Wien, Liechtenstein, Italiensk mandsportræt. — England, Wentworth House, Thomas Wentworth og hans sekretær (1632–40). — *Kjæden*: Wien, Johan von Monfort (ca. 1625) med *kjæde* av *nøiagtig samme form og en næsten identisk malerisk behandling*.

3. *Ansigtet, øreformen*: Gjennemgående findes den samme langstrakte flate øreform i den store mængde av van Dycks billeder, særlig utpræget i Wien, Liechtenstein, Canonicus Antonio de Tassio og Portræt av en gammel mand med medalje, begge fra den italienske tid. — Dresden, Portræt av en gammel herre (1618). — New York, Metropolitan Museum, tidlig mandsportræt. — Louvre, s. k. Richardot, tidlig. Oxford, Tegning til Just. van Meerstraeten (også munden og dobbelthaken).

4. *Stolen og den nedhengende slappe og fetladne hånd* forekommer på en utallighet av van Dycks billeder, således på mandsportrættet i Metropolitan Museum, på et tidlig dameportræt i Eremitagen, på Clara Fourments portræt hos Rothschild i Paris, paa et tidlig dameportræt i Newham Paddox, England (her også blikket beslægtet), på den italienske adelsmand med svungne mustascher i Saml. Liechtenstein, Wien, og på portrættet av lægen Lazarus Maharkijzus i S. Petersburg (1627–32).

5. *Folianten*. Smlgn.: Justus Meerstraetens portræt, samt en bok ved den hel. Hieronymus' fot i Stockholm (med bokmærket stikkende ut som på den underste foliant i vort billede og med endnu mere krummede og adskilte blade).



N^o 5
Flamsk-italiensk mester ca. 1625.



NAPOLITANSK ELLER GENUESISK MESTER FRA 17. ÅRHUNDREDE

Stilleben fra et kjøkken med en kokkepiké ved sit arbeide. Et kjøkkenbord fuldt av matvarer, en spånkurv topfuld med sild, en blæksprut, karper og andre fisk utover bordet — piken holder på at rense en av dem, og kobberkjedelen med kokevand står færdig. Desuten en kurv med grønsaker og frugt av forskjellig slags i bakgrunden. Kokkepiken er klædt i en rød dragt, som er billedets kraftigste farvenote, og meget realistisk karakteriseret.

Den tvil man ved første øiekast kan være i, hvorvidt billedet er nederlandsk eller italiensk, løses snart, bl. a. derigjennem at flere av fiskesorterne er middelhavsfisk, som ikke findes i nordiske vand. Desuten er billedet malt i det skarpe, sortskyggede lys som karakteriserer CARAVAGGIOS skole. Men hvem av mesterens mange italienske og nordiske malere der kan ha malt dette billede, skal jeg ikke indlate mig på at bestemme. Adskillig tyder på at det er en italieniseret nordbo. Forøvrig dreier det sig ikke her om noget egentlig kvalitetsbillede, detaljbehandlingen er nokså grov og billedets virkning nærmest av dekorativ art. Kopi er det dog ikke, og som motstykke til samlingens hollandske stillebenmaleri har billedet sin interesse. Det er indkjøpt i Kristiania, hvor der yderlig sjelden forekommer gamle billeder av ren italiensk oprindelse.



LIBRARY

№ 6
Наполеонск. мастер Н. аарх

JENS THIIIS

SPANSK MALERKUNST

KASTILLIANSK MESTER, XV århundrede

Nr. 7. «Kongernes tilbedelse». Fløibillede fra et triptychon. Maria sitter tilvenstre med barnet nøkent på sit fang og mottar en gylden pokal av den knæslende ældste konge. Bakenfor staar den anden østerlandske konge i turban, samt negerkongen set fra ryggen med turban og brokades vams, striped benklær. Bak Maria står den gamle Josef med hætte over hodet, støttet til sin stav. Bakgrunden rundt buet arkitektur med søiler. Temperamaleri i stærke rene farver paa træ og med plastisk fremhævede guldpålæg.

1,57 × 0,95 m. Kjøpt hos en kunsthandler i Paris.

RIBERA

JUSEPE DE RIBERA, kaldt LO SPAGNOLETTO født 1588 (?) i Játiva ved Valenzia. Elev av Ribalta i Valenzia, videre utdannet i Rom, Parma og Venezia under indtryk av Correggio og venezianerne, især Tintoretto. Virket i Napoli, hvor han døde 2 september 1652.

Nr. 8. Gartnergut. Brystbillede av en sorthåret og mørkøiet gut i grov, fillet skjorte med utfaldende krave over en brun, rødkantet vest. Han holder en blomsterpotte med tulipaner i armen. Mørkegrå bakgrund.

Lærred 0,61 × 0,47 m. Kjøpt 1912 av Julius Böhrer, München. Tidligere eier A. S. Drey, München, og Mr. R. Prideaux, London.

GRECO

DOMENICO THEOTOCOPULI, kaldt EL GRECO, født i Kandia på Kreta ca. 1547, kom tidlig til Italien, studerte i Venezia under Tizian og Bassano, sterkt påvirket av Tintoretto. Reiste senere over Firenze og Parma til Rom, tok indtryk av Correggio og især Michelangelo. Forlot 1576 Italien og drog til Toledo, hvor han levde som maler, billedhugger og arkitekt til sin død og blev begravet 18. april 1614.

JENS THILS

Nr. 9. «Den angrende Petrus». Halvfigur av apostelen med foldede hænder og angerfuldt opadvendt blik, klædt i gul kappe over en blå underdragt, med nøklerne ved bæltet. Han står mot en klippevæg med grønne vækster i revnerne. I bakgrunden tilvenstre ses Jesu klippegrav med englen i stråleglorie og Maria Magdalena, som vandrer derfra. Tilhøire i forgrunden en pæreformig avhugget trærot, hvorpaa den halvt utslettede indskrift på græsk:

læses: *δομενικος θεο[τοκο]πυλος κρ[ητες]* 1589[?]

*δομηνικος θεοτοκου
κρητης
1589*

Lærred 1,06 × 1,83 m. Kjøpt 1911 av Julius Böhlér, München. Tidligere eier C Cabot y Rovira, Barcelona. Anført i billedfortegnelsen til August L. Mayer, El Greco, München 1911.

GOYA

FRANCISCO JOSÉ DE GOYA Y LUCIENTES, født 30. mars 1746 i Fuentetodos i Aragonien, elev av José Luzán i Zaragoza og av Francisco Bayeu i Madrid, videre utdannet under indtryk av Velázquez og Tiepolo, tildels også Rembrandt. Virket især i Madrid og i Zaragoza, var en kort tid i Italien (Rom og Parma 1771), levet sine sidste år i Bordeaux, hvor han døde 16. april 1828.

Nr. 10. Natlig scene fra inkvisitionen med munk og riddere forsamlet omkring et bål.

Lærred 0,40 × 0,315 m. Kjøpt 1912 hos Julius Böhlér, München. Tidligere eier Marquese Villatoya, Madrid.

LITT OM GAMMELSPANSK KUNST OG EN KASTILLIANSK ALTERFLØI FRA DET 15. ÅRHUNDREDE

Spansk malerkunst i middelalderen er at betrakte som en utløper av *fransk* kunst. Ved Alfons den lærdes hof i Sevilla virket i det 13. århundrede en hel gruppe av andalusiske bokillustratører og miniaturlmalere, som tok sine mønstre fra Paris. Ved siden av denne franske tradition, som længe levet videre, setter en ny strøm ind fra begynnelsen av det 14. århundrede med påvirkninger fra *italiensk* kunst. Den sienesiske malerskole, som i dette århundrede arbeidet sig frem til at bli en slags international mode-kunst, og som ut over Italiens grænser sendte sine utløpere til pavestaden Avignon, til keiserstaden Prag, til Köln og Paris, forstod også at vinde fotfæste i Spanien. Omkring århundredets midte blomstrer der i Barcelona en malerkunst som, selv om den mest blev utøvet av spanskfødte mestere, dog tydelig røber at den har sine kilder i Simone Martinis by, i Siena. Med sin fromhet og sin feminine sødme brer denne kunst sig gjennom det aragoniske rikes kystprovinser helt op til Pyrenæernes fot. Imidlertid spores henimot århundredets slutning en ny og mandigere italiensk strømning i spansk kunstliv, og denne gang utgår den fra Firenze. Allerede Vasari vet at fortælle om florentinermaleren STARNINA, en kunstner som har arbeidet i den sen-*giotteske* stil og er kjendt som Masolinos lærer, at han i 1380 begav sig til Spanien og virket der i en årrække, vistnok i Kastilien og i Sevilla. Et halvt århundrede senere kommer en ny florentinermaler DELLO DI NICOLÀ til Spanien og synes at ha slått sig ned der for livet; da den gamle katedral i Kastiliens hovedstad Salamanca i 1445 skal utsmykkes, er det en florentinermaler og vistnok samme Dello som gjør det. Fra Sevilla og Salamanca har den florentinske ung-*renæssance*stil forplantet sig videre på spansk grund; men samtidig vedlikeholdes den ældre sienese-tradition i Kataloniens malerskoler gjennom en række spanskfødte mestere langt ind i det 15. århundrede. Imidlertid, eftersom århundredet skrider frem, synes den italienske stil at være stivnet til av mangel på friske impulser, og helt andre indflydelser utenfra begynner at gjøre sig gjældende.

Allerede tidlig støter man i italiensk-spansk maleri på elementer som virker fremmed i forhold til den herskende italienske stil — visse ikonografiske særegenheter, visse fremmedartede moder i dragterne, visse realistiske eller groteske træk ved fremstillingen, som snarere peker nordover mot *fransk-flamsk* kunst end østover mot Italien. Ja, undertiden kan den hellige jomfru på de katalanske alterværker minde vel så meget om de små fromme borgerdøtre på Kølnerskolens billeder som om den sarte og fornemme type på gudsmoderen i sienesiske kunst.

Fra slutten av det 14. århundrede skal der forefindes talrike dokumenter som vidner om stadig indførsel av nordisk kunst til de nordlige spanske provinser. I kongedømmet Navarra hadde desuten Frankrike kulturelt som politisk en forpost på den anden side av fjeldkjæden, og dets franskfødte konge Karl «den fornemme» gjorde hyppige reiser til Paris og omgav sig med franske og flamske kunstnere. Fra Navarra trængte den fransk-flamske smag ind i Gammel-Kastilien, og man læser om navngivne kunstnere fra Paris og Bruxelles, som var borgere av Barcelona.

Den første spanske mester som fuldkommen klart gir uttrykk for denne levende forbindelse med nordisk kunst, er en anonym katalansk maler, som efter sit hovedværk kan benævnnes ST. GEORG-MESTEREN — vistnok en av de største kunstsinnere i den gammel-spanske kunst. I 1905 kjøpte Louvre-museet fire tavlbilleder med fremstillinger på guldgrund av St. Georgs martyrium, billeder som på grund av sit slægtskap med visse miniaturer i hertugen av Berrys berømte bønnebok blev indregistreret blandt samlingens «fransk-flamske» arbeider fra tiden omkr. 1430. Senere har det vist sig, at billederne skriver sig fra Barcelona og oprindelig hører sammen med en pragtfuld fremstilling av «dragekampen», som har utgjort alterets midtstykke, og som endnu befinner sig i en privatsamling i samme spanske by. Dette alterværk, som må være malt av en spanier og ikke av nogen indflyttet flamsk maler, viser en høitbegavet mester, som øiensynlig har studeret i Burgund og Flandern, muligens under den ældre VAN EYCK, en kunstner som i flere henseender står på høiden av sin tids maleriske kultur. En ting adskiller dog denne spanske mester fra skolen i Brügge — han kjender ikke eller bruker ikke den ny teknik, som var van Eyck'ernes store erobring, og som betinger deres billeders koloristiske fuldendthet — *oljemaleriet*. Længe skulde det dog ikke vare før også spanskfødte malere betjente sig av denne flamske opfindelse og i det hele sluttet sig ganske anderledes nøie til skolen fra Brügge end «St. Georg-mesteren» hadde gjort.

Når der på spansk jord og på flere steder i landet temmelig pludselig fremstår en malerkunst som bryter totalt med den italienske overlevering og slutter sig til van Eyck'ernes stil, efterligner deres minutiøse naturalisme og endog praktiserer deres oljeteknik, så har man villet se dette fænomen i direkte årsakssammenheng med de reiser som JAN VAN EYCK gjorde til den iberiske halvø i 1426 og 1428–29.¹

Det er mulig at Filip den godes berømte hofmaler allerede på sin første reise kan ha tangeret havnebyen Valencia, bevises kan det neppe. Men i alle tilfælde

¹ Se bl. a. ÉMILE BERTAUX' udmerkede avhandling om spansk maleri og skulptur i XIV og XV årh. i André Michels *Histoire de l'art* tome III, 2^e partie (Paris 1908), en avhandling som har været mig til megen nytte.

har en maler fra denne by ved navn JACOMART BAÇO sluttet sig så nøie til van Eycks kunst, at han må kaldes en direkte efterligner av den, om ikke netop en personlig elev av den flamske mester. Dette sidste har derimot en anden Valenzia-maler LUIS DALMAU åbenbart været. Høsten 1431 tiltrådte han i sin fyrstes ærinde en reise til hertugen av Flandern, og da han i 1443 er tilbake i Spanien og maler et alterbillede for rådsherrerne i Barcelona, så gjør han det fuldkommen i van Eycks stil og med benyttelse av bestemte træk — de grimacerende syngende engler — som er hentet fra Genter-alteret og andre Eyckske arbeider. Den spanske maler-gesandt må være ankommet til Brügge omtrent ved den tid da Jan van Eyck la sidste hånd på alterværket, og han har uten tvil bivånet dets høitidelige avsløring i domkirken 6. mai 1432.

Adskillig flere eksempler kunde der nævnes på den fascinerende indflydelse som den flamske stormesters værker har øvet over spansk kunst. Dette er imidlertid ikke så rart når talen er om de større byer langs kysten eller ved handelens alfarveie; her var der altid anledning til at få fremmede indtryk. Mærkeligere er det imidlertid at der oppe på den kastilianske høislette, langt fra hav og de store handelsruter, findes hele serier av billeder som er malt med den flamske oljeteknik, og som i hele sin stil røber sterk flamsk påvirkning.

Man har sat dette ellers uforklarede fænomen i forbindelse med en historisk begivenhet som nok kan tænkes at ha hat vidtrækkende kunsthistoriske følger — JAN VAN EYCKS 2den reise til den iberiske halvø. Denne reise hadde til mål Portugal, og det var som medlem av en ambassade der skulde anholde om infantinde Isabellas hånd, at Filip den godes hofmaler deltok. Reisen må være tiltrådt høsten 1428, og først i oktober det følgende år var ambassaden tilbake i Brügge. I henved trekvart år, mens man ventet på hertugens endelige svar, har gesandtskapet, og med det Jan van Eyck, reist omkring på halvøen. Efter at ha utrettet sit ærinde hos kongen av Portugal, gjorde man et besøk hos kongen av Kastilien og utstrakte reisen like til Granada, hvor ambassaden blev festlig mottat av maurenes konge. Er det tænkelig at Jan van Eyck under denne reise med sin personlighet samt med enkelte medbragte, der utførte eller senere eftersendte værker har virket så sterkt på spansk kunst, at han formelig har lagt utviklingen om i et nyt spor? En anden rimelig forklaring synes i ethvert fald at være vanskelig at finde.

At Jan van Eyck har arbeidet for Kastilien, er mere end sandsynlig. Det berømte Eyck'ske billede av *Kirken og synagogen ved livets brønd*, som findes i Prado-museet, er vistnok bare en gammel spansk kopi, men den tapte original synes at ha hørt hjemme i Kastilien. Faktum er i ethvert fald at der i Kastilien omkring midten av det 15. århundrede og utover dets sidste halvdel males en række billeder i den gamle flamske oljeteknik og under sterk indflydelse av flamske mestere, mindre kanskje av van Eyck selv end av hans efterfølgere «MESTEREN FRA FLEMALLE», som visselig har arbeidet i Spanien, samt ROGIER VAN DER WEYDEN.

Et kastiliansk arbeide av denne art som for vort formål kommer særlig i betraktning, er et tredelt alterværk fra omkr. 1450 i Samling Lazaro i Madrid. Midtbilledet er en *natività* eller en fremstilling av Maria, som tilbeder sit barn sammen med

Josef og billedets bestiller, mens små engler svæver jublende om under staldens tak og okse med æsel æter av krybben. Paa fløibillederne ses tilbedende de hellige tre konger og markens hyrder. Den lille spinkle Maria-skikkelse med det store ansigt, de tunge øienlåk, de høit hvælvede bryn, det svake underansigt og det utslåtte hår går tydelig tilbake på gammelflamske forbilleder, nærmest billeder av «Mesteren fra Flemalle» eller hans efterfølger Rogier. Også koloristisk skal billedet med sine kolde og skarpe farver, navnlig Marias hvite gevandt med de isblå skygger og Josefs lysgule kappe, slutte sig nær til de flamske forbilleder.

I det særdeles begrænsede billedmateriale, som har stått til forfatterens rådighet under bestemmelsen av det gammelspanske billede i den *Langaardske* samling, som her er avbildet, er der intet enkelt arbeide som frembyr flere sammenligningspunkter end det netop omtalte alterværk i den spanske privatsamling.¹

Langaards billede er efter sit format og hele sin komposition åbenbart den ene av fløiene til et triptychon. Fremstillet er «*Kongernes tilbedelse*». Hvad selve hovedbilledet har fremstillet, er ikke godt at si — det kan ha været et «*Golgatha*», en «*Opstandelse*» eller en «*Dommedag*». I sine hovedtræk — Maria og den knælende konge — minder kompositionen svakt om GENTILE DA FABRIANOS berømte Helligtrekonger-billede i det florentinske Akademi, likesom den plastisk modellerte Bethlehems-stjerne og glorieerne samt den rike anvendelse av guld i dragterne og den mønstrede bakgrund peker tilbake på Italien. Ellers har billedet med hensyn på typer og detaljutformning en avgjort flamsk-spansk karakter. Maria er på det nærmeste beslægtet med gudsmoderen på billedet i Lazaro-samlingen, bare yderligere forgrovet og forstørret, med plumpt tegnede hænder og et tørt system av parallelle rørfolder i draperingen — særdeles forskjellig fra det Rogierske foldeknitter på Madrider-billedet. Barnet, som er ganske nøkent, går tilbake på Flemalle-mesterens barnetype. Den gamle konge, som knæler fremme i forgrunden og omfatter frelserbarnets føtter med sine gigtstive fingre, er med sit skaldede og skjægløse fåre-ansigt åbenbart en portrætfigur, rimeligvis billedets fornemme bestiller. Av de øvrige figurer gjør negerkongen med den spraglede og guldmønstrede modedragt fra ca. 1480 mest av sig. Bakgrundens arkitektur med dens blanding av romanske og gotiske elementer i temmelig uklart arrangement, likesom den træede behandling av Josefs skjæg og en viss ufriskhet i andre detaljer kunde tyde på at billedet ikke er nogen førstehånds frembringelse, men en gjentakelse av et ældre billede. I ethvert fald må alterfløien av stilistiske grunde sættes en generation senere end «*Nativitaen*» i Madrid, ca. 1480.

Til den Langaardske samling kom billedet for år tilbake fra en Pariserkunsthandel. Som en av de ytterst få repræsentanter i vort land for ungrenæssancens kunst har den gamle alterfløi sin særegne interesse, og koloristisk lyser billedet op med sine stærke farver og sit guld, deilig tonet av tiden.

¹ Midtbilledet er avbildet i Bertaux' artikel i André Michel: *Histoire de l'Art*. Tome III, s. 785.



187
Castiliansk skole 15. aarh.

RIBERAS «GARTNERGUT»

JUSEPE RIBERA med tilnavnet «Den lille Spanier» (*lo Spagnoletto*) blev født 1589 i Játiva, en liten by nær Valencia.¹ Av forældrene var han bestemt for den lærde stand og blev derfor sendt til Valencia for at studere. Men her lærte han en maler, RIBALTO, at kjende og blev da så passioneret for malerkunst, at han opgav alt for selv at bli maler. Sin første læretid hadde han hos Ribalta i Valencia, men siden drog han til Italien for efter tidens skik at studere de «store italienske mestre». Ukjent og pengeløs ankom han til Rom, men var så heldig at vinde en kardinals bevågenhet, så han kunde bli der og studere. Imidlertid var det ikke de store klassikere eller deres flau eklektiske efterfølgere som her fængslet ham, men den nye naturalistiske, dramatisk-koloristiske retning, som var åpnet av MICHELANGELO DA GARAVAGGIO. Ganske visst var Caravaggio ved den tid allerede død eller hadde i ethvert fald forlatt Rom, men der fandtes mange værker av ham efter hans næsten 20årige ophold i staden, og også i Napoli, hvor Ribera senere havnet, var Carravaggio et stort navn.

Carravaggio er i italiensk malerkunst den store brobyggende mester mellom *cinquecentoet* og *seicentoet* og dermed også en såre betydningsfull mand både for den nordiske og den spanske kunst. Norditaliener som han var, bygger han selv ikke på Raffael og hans efterfølgere, men på malere som TINTORETTO, BASSANO og især GIORGIONE, hvis psykologiske og dramatiske kolorisme han søker at føre videre ind i et nyt, naturalistisk spor. Lysproblemet blir for ham det viktigste, lyset som dramatisk og psykologisk uttryksmiddel. Og samtidig er det ham en hjertesak at føre kunsten tilbake igjen fra en tom formalistisk idealisme til selve naturen — at gi naturen uforfalsket med al dens ramme og sterke smak. Som Caravaggio gjennom RUBENS, ELSHEIMER og LASTMANN indvirket bestemmende paa REMBRANDTS kunst, blev han gjennom Ribera avgjørende for den retning *spansk malerkunst* kom til at ta

¹ Den gamle italienske fabel om at Ribera skulde være født i Lecce i kongedømmet Napoli, må vel forlængst betraktes som overvundet.

og i lange tider at forfølge. Det gyldne Rembrandtske mørke dæmrer frem av Caravaggios sorte nat, og både ildgløden og de beksvarte skygger i spansk maleri er at føre tilbake til ham. Således kjæder det 17. århundredes store malerkunst i nord og syd sig sammen med maleriet i det gamle Venezia.

Riberas liv i Italien, hvor han forblev til sin død, synes at ha været rikt på omskiftelser. Da han blev usams med sin høie romerske protektor og måtte forlate den evige stad, skal han nok ha slått sig igjennem på forskjellig eventyrlig vis, ha været både hvervet soldat og galeislave over i Algier, men i ethvert fald kom han tilbake til Italien igjen og til malerkunsten, studerte CORREGGIO i Parma og slog sig sluttelig ned i Napoli, som blev hans by. Her stiftet han bekjendtskap med en rik kunsthandler, hvis datter han ægtet, og hans sociale og kunstneriske position var dermed sikret.

Allerede siden Caravaggios dage hadde Napoli været den faste borg for *gli naturalisti*, og da eklektikerne av bologneserskolen, Carracciernes efterfølgere, GUIDO RENI, DOMENICHINO, GESSI o. s. v. søkte at vinde fast fôt i kongedømmet der syd, møtte de ingen hadskere motstander end *lo Spagnoletto*; Ribera og hans parti av «naturalister» gav sig ikke før de hadde fåt fordrevet de «søtladne eklektikere» fra byen.

I det spansk styrte Napoli blev Ribera meget snart en stor mand, vicekongens hofmaler, presteskapets, navnlig jesuiternes yndlingsmaler, overlasset med bestillinger fra kirker og klostere både på italiensk grund og fra Spanien. I 1630 blev Ribera kaldet til medlem av Lucas-akademiet i Rom, i 1644 sendte paven ham Kristus-ordenens dekorasjon. Han døde i Napoli 1656.

Riberas produktion er meget omfangsrik, men ikke meget omfattende av indhold. Tallet på hans billeder er overmåde stort — alene Prado-museets katalog opfører 58 værker av ham — men emnerne er lite varierte; det er helgenfigurer, apostler og eremiter, men fremfor alt martyrsener.

Ribera formelig frådser i korsfæstelser, stekning, flåing og tortur av alle slags. Hans berømte anatomi er det skindmagre og spekede kjøds skrukker over et ældgammelt eremitskelet. Hele jesuiterreligionens mørke og grumme livssyn taler ut av Riberas kunst, men også en hensynsløs og vældig naturalisme, som aldrig går på akkord med trangen til det søtladne, men altid spænder evnen til det yderste for at nå den rystende effekt. Sammen med tidens Guido Reni'er og Carlo Dolce'er virker han overmåde velgjørende for et moderne øie. Og hvor han ikke netop hengir sig til martyriets svir, men skildrer den rene religiøse ekstase eller gamle pessimistiske filosofer i deres kontemplative ensomhet kan der gli et skjær av sjælsstorhet og stille alvor over hans kunst, som gir den en plads i første række av det 17. århundredes malerkunst, sammen med værker av Velazquez og Murillo, som begge skylder ham overmåde meget.

Et arbeide av sjelden, men desto værdifuldere art i Riberas produktion er det genreportræt av en *gartnergut* med en krukke tulipaner mellem hænderne som repræsenterer den store spanske mester i den *Langaardske* samling.

En svartlugget, solbrunet napolitansk fattiggut med et sørgmodig og forkuet ut-

tryk i de brændende mørke øine. Et proletarbarn med fillete klær og grove uskjønne hænder, men med troskyldighetens skjønnhet og det tause tålmodts adel over sit væsen — et hjertevindende bilde av den hårde og mørke Ribera.

Hvilken periode av kunstnerens produktion billedet tilhører, er vanskelig at avgjøre — jeg skulde tro en tidlig tid. Nærmest blandt de Ribera-billeder jeg kjender, kommer et av en gammel kjerring, med en høne under armen og en kurv egg, et bilde som før fandtes i Münchenergalleriet (v. Rebers Katalog Nr. 1282), men som efter omordningen må være skutt ut.

Men egentlig er vort bilde så avvikende fra Riberas vanlige stil, at man fristes til at se sig om efter en anden mester. Og sandt at si har saavel den unge *Murillo* som den unge *Velazquez* været bragt i forslag. Et visst slegtskap med *Murillos* sortøiede proletartyper skal ikke bestrides, men billedet er dog for fast og kraftig malt for denne mester. Snarere lokker da tanken på *Velazquez*, hvis tidlige ungdomsarbeider billedet nok kan erindre om, uten dog at stemme tilstrækkelig. *Gartnerguttens* hånd f. eks. har en utpræget Ribersk karakter, knoklet og kantet med små tverrynker over fingrene, og der synes ikke at være tilstrækkelig grund til at fraskrive denne maler billedet.



Nº 8
Josepe de Ribera.

GRECOS «PETRUS» OG LITT OM GRECOS UNGDOMSUTVIKLING

Som den Langaardske samling nu henger, spredt i flere rum og under ugunstige lysforhold, har man ikke let for at danne sig et samlet bilde av den, og navnlig falder det vanskelig at anstille sammenligninger om de enkelte billeders dekorative virkning. Allikevel tror jeg at kunne si, at når samlingen engang utfolder sig under gunstigere forhold, vil det vise sig at Grecos bilde av «Den angrende Petrus» er et av de billeder som vil gjøre sig mest dekorativt gjældende.

Mellem de mange mørke hollændere vil Greco lyse med sin klare, høit stemte kolorit. Og selv overfor den koloristiske lavine av stærke farver som SNYDERS og JORDAENS' «Vildthandel», overvælder én med, tror jeg at Grecos bilde vil hævde sig ved sin stærkt koloristiske og sjælfuldt koncentrerte virkning.

— Om EL GRECOS liv og skjæbne vet man ikke synderlig meget. At hans navn var DOMENIKOS THEOTOKOPULOS, og at han var en græker fra Kreta, født i denne øs hovedstad Kandia, det vet vi fra hans egne signaturer paa enkelte av hans billeder. Intet dokumentarisk spor er fundet om hans slekt, hans barndom eller hans første ungdom. Selv ikke hans fødselsår er fastsat, men det anslås til at falde mellem 1545 og 1550, la os si 1547. Heller ikke vet man når han forlot sin hjemstavn og begav sig til Venezia, eller når han avbrøt studieopholdet i denne by og drog sydover i Italien. Men at han har gjort grundige studier under venezianske mestere, derom vidner hans tidligste kjendte værker, og det venezianske skolepræg utslettes aldrig helt av hans kunst.

Imidlertid er det adskillig som tyder på at den unge kretenser ikke var nogen nybegynder, da han kom til Venezia, men at han allerede hadde studeret malerkunsten i sin hjemstavn på Kreta, hvor der faktisk fandtes en lokal malerskole med gammel byzantinsk tradition. Ti allerede i de tidligste arbeider man kan påvise fra hans hånd, legger Greco for dagen en personlig *stil*, som han vistnok under lære- og vandreårene i Italien forbigående kan fravike, men som han senere som selvstændig mester tar op igjen, fastholder og utvikler med synderlig konsekvens resten av sit kunstnerliv.

At Venezia lokket ham i ungdomsårene, var naturlig nok. Forbindelsen mellom Venezia og alle Middelhavets havnestæder var den mest levende, og der bodde mere end 4000 grækere i Venezia, for en stor del kunstnere og kunsthåndværkere — glasblæsere, mosaikarbeidere, miniaturister og bokavskrivere. De holdt til i kvartalet omkring kirken *S. Giorgio*, som av den grund fører tilnavnet *dei Greci* og dannet her et knutepunkt for den byzantinske tradition i lagunestaden.

Når Domenico fra Kandia kom til Venezia, har man ingen meddelelse om; men de arbeider fra hans hånd som man hittil har regnet for hans tidligste, har man forsøksvis dateret til 1570. Det første dokument man har om ham, er vistnok betydelig senere at datere, nemlig en anbefalingsskrivelse fra den gamle miniaturmaler GIULIO CLOVIO til kardinal Alexander Farnese, hvori han ber denne om at huse i sit palads i Rom «en ung mand fra Kandia, som er elev av Tizian og er en god maler».

Endskjønt det her likefrem er sagt at hans lærer var TIZIAN, er Grecos virkelige elevforhold slet ikke så let at bringe på det rene. Hans ungdomsværk røber ved siden av Tizians også andre påvirkninger, som er vel så sterke, og der er bilder av den unge Greco fra hans venezianske tid hvori der ikke findes det ringeste spor av Tizians stil, men tvertimot av en anden samtidig malers, GIACOMO BASSANO, den mester som jeg holder for at ha været Grecos virkelige venezianske lærer.

Ved siden av har han latt sig mere eller mindre påvirke av PALMA VECCHIO, VERONESE og — fremfor alle og varigst — av TINTORETTO.

I Hofmuseum i Wien henger blandt alle de mange Bassano'er som der findes, et billede (Nr. 272) som fremstiller «Kongernes tilbedelse», og som tidligere har gått under *Giacomo Bassanos* navn, men nu er døpt om til *Greco*. For dem som tror på denne omdøpning gjælder billedet for at være den tidligste Greco som findes, og dateres ca. 1570. — Kompositionen er i sine hovedtræk veneziansk fælleseie — vi møter den lignende like fra Bonifazio og Palma til Tizian og Veronese. Og arrangementet med den knælende konge midt i forgrunden, som vender baksiden til, er et ekte Bassanosk træk. Der var for så vidt intet i veien for at la Giacomo Bassano eller ialfald Bassano-skolen beholde billedet, om der ikke var ganske særegne eienommeligheter ved det som pekte ut over Bassano-skolen mot en bestemt særpræget mester som må være utgått fra den Bassanoske kreds.

For det første er billedets mester utpræget kolorist, han er ualmindelig klar og strålende i farven. Den knælende konges krop er svøpt i en grøn silkevams, som lyser med smaragdglans, og også billedets øvrige farver viser en maler som har lært kolorismens hemmeligheter i det Bassanoske værksted, men som dog i koloristisk pragt når ut over hvad man har evnet at yde.

Endnu mere særpræget er figurstilen. Samtlige billedets skikkelser er overslankt proportionerte. De har små hoder, overdrevent lang ryg og lange armer. Og ansigterne er magre og tilspidsede med høie skuldre, lange skarpe næser og sarte underansigter, smale tynde hender og langstrakt øre — kort sagt en forfinet intelligensstype, som er vidt forskjellig fra det robuste bondefolk, som oppfyller de Bassanoske bilder. Ja endog dyrene som forekommer i billedet, hesten og kamelen i kongernes følge og Josefs æsel, har noget lignende racetilspidset og dekadent i sit fysiognomi. Og

når man sluttelig bemærker at den antike søile bak Marias ryg har en eiendommelig formet basis av påfaldende smale tyndbladede led, så ser man uvilkårlig heri et utslag av den samme stil, den samme sterkt personlige smak for det slanke og fine, det nevrastenisk smekre og yndefulde.

Man behøver ikke at ha set svært mange av Grecos senere værker for at kjende dette igjen som særpræg ved Grecos stil og som noget der skiller ham ut fra hele den øvrige venezianske skole. Og det er neppe nogen feil slutning at forklare denne hans særegenhet ut fra arv og reminiscenser av den kunst som Greco kan ha møtt i sin første ungdom, den gamle grækerkunst i senbyzantismens degenererede former.

Man har været tilbøielig til at dra Wienerbilledet «Kongernes tilbedelse» i tvil som Greco-værk, fordi det stilistisk går nokså dårlig sammen med andre kjendte billeder, som man henfører til hans venezianske ungdomsproduksjon, og som nedenfor skal omhandles. Man har hat betænkeligheter ved at anerkjende et sådant enkelt, isoleret værk. Men billedet står ikke så helt isoleret. Der findes ialfald endnu et billede omtrent fra den samme tid, med like sterkt Bassano-præg og avgjort veneziansk holdning, men med kanskje endnu sikrere holdepunkter for Grecos autorskap. Billedet fremstiller «Johannes Døperens halshugning» og henger fra gammel tid i *Det danske kunstmuseum*, tidligere som «*ukjendt italiener*», nu under betegnelsen «*Jacopo Bassanos atelier*». — Like fra første gang jeg så dette billede for 23 år siden, har det interessert mig som en stilistisk mærkværdighet. Det venezianske og dog fremmedartede præg holdt mig længe i uvisshet, indtil det ved synet av Wienerbilledet gik op for mig at maleren er den unge GRECO under hans Bassano-tid.

Scenen foregår i en paladsgård, hvor festbordet er dækket foran en fasade av underlig tættstående svære søiler, hvis baser og postamenter danner bakgrund for figurerne; et rødviolert silkedraperi er ophængt som en art solseil. Ved bordet sitter Herodias — en slankbygget dame i sterkt utringet dragt — i intens samtale med Herodes, som synes at ha betænkeligheter. Imidlertid er fremme i forgrunden alt gjort rede til henrettelsen. Døperen er slæpt op fra sit fængsel og ligger nøken og skjælvende i knæ på jorden med hænderne fremstrakt til bøn. En hofembedsmand står like overfor ham og ser på det elendige asketlegeme med kold foragt, mens en tjener står parat med guldfatet til at ta imot hodet, når det falder. Men billedets hovedfigur er bødlen. En pragtkar av spenstighet og kraft, set helt bakfra med nøgne ben og klædt i en ærmeløs tætsittende vams over den hvite skjorte; en «svømmebukse» spænder over hans muskuløse bak, der han står og vugger i hofterne. Med venstre hånd har han grepet sit offer i nakkehåret, og mens han står og venter på endelig ordre fra taffelet, hvor endnu dommen diskuteres, løfter han langsomt den blottede klinge og kiler stakkaren i siden med det kolde stål. Det er ypperlig!

Billedet er betydelig overmalt, så om koloriten skal man ikke tale for meget — tonen er varm, og den fremherskende farve er en brunlig orange i bødlens dragt. Men figurerne har alle de samme slanke proportioner som i «Kongernes tilbedelse» og de samme tilspidsede ansigtstyper med høi hodeform, skarpe smale næser og langstrakte ører som i dette billede. Den koldhjertede hofmand er slående lik den yngste av kongerne i «Tilbedelsen», og Herodias her er av samme magre og langlemmede

kvindetype som Maria der. Det rent avgjørende bevis for samhörighet mellem de to billeder gir imidlertid tegningen av bakgrundens søiler med ganske den samme basis og samme svakhet i perspektivet som på Wiener-billedet. Det er forøvrig også samme hund som forekommer på de to billeder, bare varieret i farven. Sammenlign også Herodias' hovedpryd med den unge konges langtakkede krone.

Men viktigere end alle disse overensstemmelser med et bare halvveis anerkjendt ungdomsbillede av Greco er likhetspunktene med enkelte berømte mesterværker fra mesterens produktion i senere år. Tag hvilket som helst billede av Greco med stående figurer, og man vil finde at de gjennomgående står på samme måte som figurene her, hvilende på det ene ben og med sirlig opstøttet tåspids for det andre ben, helst litt bakom. Fuldkommen slående er likheten når man legger et fotografi av Kjøbenhavner-billedet side om side med en avbildning av Grecos mesterværk «S. Mauritius» i Escorial (malt ca. 1584). Det er ganske unødig at spille ord på likheten mellem de to rygfigurer, bødlen her og ridderen der. Ikke alene benenes tegning indtil mindste detalj med de fjærende spenstige konturer og de skarpt akcentuerte hæler er de samme, men selve legemets rytme. En rytme som varieret går igjen i en række andre figurer i Mauritius-billedet, og stadig væk i Grecos produktion like til den nøkne yngling, set fra ryggen, som pryder et av mesterens aller sidste og mægtigste billeder, «Laokoon» (i München).¹

Fra disse to litet påagtede Greco-billeder vender vi os til de øvrige ungdomsbilleder, som er kjendt fra før.

De fleste av dem handler om to bibelske motiver, som de varierer figurrikt og dramatisk på en beslegtet måte: «Jesus helbreder den blindfødte» og «Jesus utdriver kræmmerne av templet». Av det første fins der to varianter, av det andet fire. Begge er motiver som ligger i tidens smag for det genreagtige og dramatiske, og de har sine forgjængere i veneziansk maleri. Men når Greco har ikke alene gjentatt, men nyskapt disse sujetter gang på gang, kan det godt være av ren personlig og kunstnerisk interesse uten bestillingskrav. Det kunde godt ligne en karakter som ham at legge en personlig og polemisk dobbeltbetydning i disse bibelske sujetter, netop på en tid da han vendte det materialistiske Venezia ryggen. Det almindelige kunsthiveau var dengang i rask synken og rutinen i fuld anmarsch. I billedet med «Den blind-

¹ For den som har mere vidnesbyrd behov, tilføies: 1) At henrettelsesscenen med det knælende offer og bødlen i rygstilling findes i tilsvarende, men omvendt arrangement i mellemgrunden av Mauritius-billedet. 2) At døperens åndcagtig immaterielle hænder selvfølgelig ikke kan opdrives stykke til i den samlede venezianske kunst, mens de stadig møter os i Grecos billeder (aller vidunderligst kanske i det store Petrus-billede i Escorial). 3) At såvel Herodias' som Døperens hænder har den for Greco eiendommelige måte at bevæge fingrene på, at fingrene nok kan sprike, men at tredje og fjerde finger ufravikelig holder tæt sammen. 4) At der i forgrunden på Kjøbenhavner-billedet tilvenstre for den knælende Johannes ses en træstub med skråt avhuggen flate, som danner den samme pæreformede figur som en lignende avhugget træstamme längst fremme i forgrunden på Mauritius-billedet. En slik aparte detalj er jevn god med en signatur! Jeg skylder at oplyse at denne detalj har den udmærkede danske maler og Greco-kjender J. F. WILLUMSEN gjort mig opmærksom på. Det var overhodet til ikke liten gjensidig glæde da vi nylig opdaget, at vi var av samme mening om billedet i København som en ægte og tidlig Greco. 5) Dertil kan føies at samme træstubbe med samme eiendommelig formede hugflate forekommer også på Langaards Petrus-billede og der netop bærer mesterens signatur.

fødte» (i pinakoteket i Parma) har han avbildet sig selv som en ung blek yngling i billedranden, og kompositionen beherskes på den brutaleste måte av en rygfigur som peker ut av rammen mot en sol vi ikke ser!

Her er Greco ikke til at kjende igjen fra de foregående bilder — ved første øiekast. Figurene er blit korte og sammentrængte. Typerne er dels Tizianske, dels laant fra Tintoretto, hvis «Markus-under» åbenbart har gjort et sterkt indtryk på ham. Men der blander sig også andre ringere elementer ind; det koker og bobler av alt mulig veneziansk i hans fantasi, uten at der kommer noget klart eller helt ut av det. Det er en gjæringens tid, da mester Bassano er glemt, mens Tintoretto er helt levende i ham, og han kjemper for at finde dramatisk uttryk og større malerisk rigdom på sin palet. Karakteristisk er to ting; 1) Bakgrundens arkitektoniske fjernsyn med lufttonen over, den første antydning til de Grecoske skyfænomener. 2) «Det heroiske skridt», hvor man ser den skridende under fotsålen. Begge dele stammer fra Tintoretto (sammenlign «Markus-underet»). Det er overhodet denne maler som nu behersker hans fantasi, uten at han er moden nok til at dra den fulde nytte av ham. Det var først efter at han i Rom hadde lært MICHELANGELO at kjende, hadde krympet sig under hans storhet, men hoveret over hans mangel på malerisk uttryks-evne, at Tintoretto gik op for ham. Da han for altid har sagt Italien farvel og sitter fjern og avklaret i Toledo, da stiger TINTORETTO frem for ham påny i sin væsentelighet og i sine sande dimensioner.

At gjennomgå de øvrige ungdomsbilder av Greco vilde føre for vidt ind i detaljen uten at bringe noget nyt. Han vælter videre det dramatiske problem og skummer sterkere i sin kolorit, men når ingen klarhet.

Senere tar han indtryk også fra CORREGGIO som lysmaler og PARMIGIANINO som linjerytmiker, men begge blir ham endelig fjerne som fremmede naturer for hans temperament. Hans natur kjender nok den hektiske ekstase, men den avskyr sentimentalitet.

Inderst inde eier Greco den græske klarhet. Fra den kommer stålstyrken i hans tegning (når han tegner godt). Fra den fornemheten og objektiviteten i hans underbare portrætkunst. Fra den også hans religiøse mystik, hans orfiske overjordiske længsler, som svulmer og bølger i hans skikkelsers omrids. Michelangelo, som han selv karakteriserte som en stor kunstner, men en dårlig maler, blir dog for ham det største. Bare med den forskjel at barokmesteren Michelangelo kjæmpet sin gigantkamp med antiken og overvandt den *ikke*, selv om han «overvandt» den. Fordi de to var uforenelige elementer. — Barokmaleren Greco kjæmpet aldrig denne kamp bevidst. Problemerne var mindre hans sak end visionerne. Og hans storhet er den i en raceomfattende vision at ha forenet det som de attiske gravmæler fortæller os om religiøs ro og værdighet, og det som den sikstinske dommedagsfreske fortæller os om religiøs konflikt, sjæledrama. Selv er han ikke egentlig dramatisk, uten i farven, men som farvedramatiker er han større end nogen maler som har levet.

— Det *Langaardske* billede er malt i Toledo, noget mere end et decennium, efterat Greco hadde forlatt Italien. Det er en herlig ekstrakt av den græsk-spanske malers væsen. Al hans brændende, ekstatiske følelse, hans hensynsløse uttryksfuldhet, hans barokt lidenskabelige linje og hans troldomsagtige kolorit er i det.

Helt fremme i billedets første plan står apostlen, fuldt belyst mot en mørk ubestemmelig bakgrund, som vel er klippeveggen, alluderende til hans navn. Et par friske skud skyter frem fra mørket over hans hode. Men ovenfra falder lyset sterkt over hans ansigt og hele skikkelse, glimter i de taareblanke øine, skinner i det sølvhvite skjæg og lyser i en gyldengul kappe over skuldren. Under den bærer han en blå kjortel, som knitrer med isblink i lyset, og ved bæltet skinner himmerikes nøkler.

— Men tilhøre åpner bakgrunden sig, og man ser likesom gjennom en hulvei ind i Jesus gravgrotte. En engel sitter på vakt i hvitt gevandt og med lange spilte vinger, glorien omkring ham opplyser grotten svakt. Men utenfor flænges nattemulmet av pludselige lyn. I skjæret fra dette mystiske lys, som bare Greco blandt alle verdens malere vet at kogle frem, vandrer Magdalena tilbake fra graven med sin oljekrukke. Som en liten fjern skikkelse skimtes hun i det usikre lys, nattevinden smelter med hendes kjortel.

Fremme i billedets høire hjørne er der malt en træstub med den samme avhugne, eiendommelige brudflate av elliptisk form som på Mauritius-billedet og billedet i Kjøbenhavn. På den står signaturen. Halvt utslettet vistnok, fordi dette parti av billedet er dårlig bevaret, men dog nogenlunde læselig og skrevet på græsk, dateret. Den er gjengitt så godt det lar sig gjøre foran i katalogen. Navnet er klart nok, og under det har stått noget som «Kretes». Årstallet tyder jeg som 1589, men det er ikke klart, og der har stått mere som ikke lenger lar sig tyde.

I billedets kolorit klinger tonen fra Grecos venezianske ungdom sterkt efter. Den gule farve mot den blå med dens underbygning av rosamættet gråt har en pragt og en klar klingende skjønnhet som ingen spanier har drømt om. Den stammer fra Venezia, fra Tintoretto og Veronese, men er Grecos personlige eiendom.

Billedet er malt på mørkerød bund. Over den bygger sig op på veneziansk vis de grå mellemtoner med en kolorit som kulminerer i det skinnende gule og det isblå i dragten. Men på Grecos vis er det grå bevaret — i den gustne gammelmands hud over den runke hals og de senete armer; i lyset går det over til gulagtig, i skyggen ulmer et koldt purpur. For hele billedet er gjennemsyret av kraplak. Den blomstrer frem alle vegne i billedets skyggepartier. En kold kraplak, som findes likefuldt i apostlens gule kappe som i hans blå underdragt og i karnationens askefarvede overgangstoner. Alt malt med spids pensel.¹

¹ Greco har malt flere apostelserier og gjentagende billeder av «Den angrende Petrus». Dr. Meyer i München anfører vort billede i sin katalog (dengang var det endnu i Böhlers eie) som malt mellem 1600 og 1904. Det stemmer altså ikke efter signaturen. Nærmest som komposition står et lignende billede i Mr. Bowes samling i Bernard Castle i England, ifølge Meyer malt 1590–95. Stillingen er den samme, men modellen en anden og billedet er ringere end Langaards. —

En anden «Angrende Petrus» findes i Toledo katedral og dateres 1590–1600, en tredje i Juan Bautista-hospitalet i samme by. Modellen som Greco har brukt for vort billede har han malt oftere, særlig som Petrus, og herlig i det legemsstore stående billede av apostlen i Escorial, som også dateres 1604 eller senere. Det er rimeligvis også for sent dateret. I ethvert fald stemmer vort billedes dato — 1589 — godt med dets stil, den friske koloristiske, endnu ikke outrerte stil, som minder om veneziansk maleri.



Nº 9
Domenico Theotocopuli el Greco

GOYA: EN SKISSE FRA INKVISITIONEN

Francisco de Goya, den sidste i rækken av Spaniens store malere, blev født 30. mars 1746 i en fattig liten landsby nær Zaragoza. Han kom altså fra Aragonien, fra det spanske høiland, men det er ikke umulig at der rullet baskerblod i hans årer.¹ Faren var bare en fattig bonde, men moren tilhørte *hidalgos*-adelen og het Lucientes. Hans fulde navn lød derfor FRANCISCO JOSÉ DE GOYA Y LUCIENTES. Ifølge traditionen skal Francisco alt i 12 års-alderen ha vist et så avgjort talent, at en velynder skaffet ham adgang til Zaragozas bedste maler Don LUZAN, hvis undervisning han nød. Denne mester var en dygtig og dreven dekoratør, som i sin ungdom hadde studeret i Napoli og arbeidet i LUCA GIORDANO'S og andre sene barokmesters stil. På hans verksted har da Goya erhvervet sig grundlaget for sin flotte og brede maleteknik.

Imidlertid stod det ikke rart til med malerkunsten i det 18. århundredes Spanien. Både i malerkunst og litteratur var den store tradition fra Cervantes' og Velazquez' dage lovlig tyndslitt, og spansk åndsliv i det hele befandt sig på bunden av en nedgangsperiode. For at hæve maleriets niveau hadde kong Carlos III indkaldt tyskeren RAPHAEL MENGES og gjort ham til direktør for det kgl. kunstakademi. Men dårlig stod det i denne glatte eklektikers magt med tørre teorier at puste liv i den avdøde store spanske malerkunst. Som flere andre efterklangskunstnere malte han efter følgende grundige recept: man skal forene Raffaels tegning med Tizians kolorit og tilsætte blandingen med Correggios ynde! Intet kunde være Goyas begavelse og gemyt mere imot; allikevel blev dog bekjendtskapet med Mengs i Madrid til nytte for ham, fordi den mægtige hofmaler skjænket ham sin protektion og skaffet ham bestillinger, navnlig på gobelin-kartoner for den kongelige gobelinfabrik.

Langt mere end Mengs og de hjemlige malere kom en anden indkaldt mester til at bety for utviklingen av Goyas kunstnerpersonlighet og især for den dekorative

¹ I sin åndfulde reisebok *Spanske høstnætter* har HANS E. KINCK forsøkt at fastslå denne Goyas iberiske avstamning. Navnet Goya utleder han av det baskiske ord *goi*, som betyr *haug*, og kilden til Goyas vældig rike og dystre fantasi ser han deri, at han tilhørte den keltiske race.

side av hans begavelse. Som den sidste i rækken av de mange utlændinger som i tidernes løp har virket bestemmende på spansk maleri kom i 1762 GIAN BATTISTA TIEPOLO til Madrid for at male i det kongelige slot. Og skjønt den store venezianske dekoratør dengang var langt oppe i 60-årene, evnet han i de syv otte år han hadde igjen at leve at tilføre spansk malerkunst et element av koloristisk friskhet og bravur som den fuldkommen savnet. Eiendommelig nok var det her i det strenge kolde Escorial at den gyldne avglans av den store venezianske kolorisme skulde utfolde sig for sidste gang.

For Goya, som for alle andre malere på den tid, var det fremdeles kirken som kunde stille de store maleriske oppgaver, og det er især i de religiøse kuppelmalerier hvormed han har utsmykket et par av Zaragozas kirker, at indflydelsen fra Tiepolo sterkt gjør sig gjældende i Goyas kunst. Om dypere følelse for de religiøse emner taler billederne mindre end om et strålende kompositionstalent, en robust sans for liv og bevægelse og en kraftig utnyttelse av lysvirkningerne.¹

Men Tiepolo var ikke den eneste og heller ikke den viktigste av de mestre som har øvet indflydelse på Goya. Så urkraftig og selvstændig hans begavelse end var, deri adskiller Goya sig ikke fra andre genier — han har vidst at bygge videre på beslektede forgjængerers værk. Og han er sig dette klart bevidst, selv skriver han: «Tre mestre har jeg hat — NATUREN, VELAZQUEZ og REMBRANDT.»

Betegnende er valget av netop disse «tre mestre», og en erkjendelse som denne skiller Goya ut fra hele hans samtid med dens kolde klassicisme og forgudelse av den græsk-romerske antik. Mens samtidig fransk maleri under Davids førerskap abstraherte sig længer og længer bort fra malerkunstens gamle virkemidler for at nærme sig skulpturen, utvælger Goya sig de mest utprægede *malere* til forbilleder. Velazquez og Rembrandt var ikke navn som stod i kurs dengang da Goya var ung. Men hans sterke malerinstinkt tilsa ham, at han kunde ikke bedre gjøre end at fordype sig i Velazquez' intelligente naturalisme og leve sig ind i Rembrandts lysmystik. Derfor står også Goya med fast stade på den gamle maleriske grundvold som er muret op av venezianerne, Velazquez og Rembrandt, ved indgangen til det 19. århundredes kunst og anviser fremtidsveien. Ja, ikke bare som maler, men kanskje endnu mere som raderer og litograf har han foregrepet utviklingen med et hundre år.

Med klassicismens kolde luftninger imot sig fra alle kanter står han på tærskelen til en ny tid som den første *moderne romantiker*, livsvarm og fuldblodig, og holder det 19. århundredes impressionisme over dåben. Ja, med den digtende evne i sit talent rækker han langt ut over den snevre impressionisme og skaper nye og ufor-gjængelige symboler.

DELACROIX står uten tvil i gjæld til ham, DAUMIER likeså, men allermest MANET og hans fæller. Naar Delacroix gjennom Rubens og englænderne når frem til den sande gamle malerkunst og ælter farvens stof i dens fulde fylde, så møtes han her

¹ Av stor betydning for Goya har åbenbart også Tiepolos *raderinger* været. Længe før Goya raderte sine *Caprichos*, hadde Tiepolo fundet avløp for det romantiske element i sin kunst gjennom en serie raderinger, som utkom under titelen: *Vari Capricci inventati ed incisi dal celebre Gio. Battista Tiepolo*.

med lignende tendenser i Goyas maleri, hvis kunst han har stiftet bekjendtskap med, om ikke før, så under reisen til Marokko.¹ Og når Daumier frådser på litografstenen i lys og skygge, så har Goya før ham med andre grafiske midler, tilslut også med litografien, øvet sin troldomsmagt og fremmanet skyggeverdenens maleriske skatter.

Men mest iøinefaldende og håndgripelig er Goyas betydning for moderne kunst gjennom den inspirerende virkning han har øvet på Manets ungdomsproduksjon. Når Manet, og efter ham andre som stod ham nær, trær frem i 60-årenes avslappede kunstmilieu med en virilere smak, søker de kolde toner og det brede strøk, dyrker det strenge sorte og det avkjølede grå, ja selv når de opliver disse gamle spanske farveklanger med en lind rosa eller klart blått — så er det alt sammen tendenser i moderne maleri som kan føres tilbake til Goya og over ham videre til Velazquez.²

Når Goya kom til at indta en så kursvendende plads i moderne kunstutvikling, så var det ikke i kraft av refleksjon og overlæg eller nogen slags teori, som hos David eller endog hos Delacroix. Det var alene i kraft av det ubetvingelige sensuelle malerinstinkt som bodde i ham.

Intet er galere end at gjøre Goya først og fremst til filosof, til en literær kunstner, en didaktisk sædeskildrer à la Hogarth. I sit væsen var han idel sanseimpuls og synsk fantasi. En visionær var han, men en som var utstyret med mægtig virkelighetssans. Hans fantasi hadde som hans legeme en enestående vitalitet, som han bevarte høit op i oldingene.

Alt fra hans tidlige ungdom var det liv og bevægelse som Goya elsket og tilstræbte at gi i sin kunst. Da han som ungt menneske gjorde sin Italia-reise og besøkte Rom, var det ikke for at studere Forums stenrester eller de antike statuer i museerne, men for at mette sig med livsindtrykk og selv leve intenst ut av sin overflødige vitalitet.

Livet på gater og pladser, folkefester og optog, landeveisrøverier og slagsmål er det som lokker ham til produksjon, og erindringen om tyrefægterlivets animalske glæder forfølger ham selv i Italien. Skal man fæste litt til traditionen, må man forestille sig hans ungdomsliv som en kjæde av elskovseventyr, slagsmål, halsbrækkende vovestykker og febrilsk arbeide. Et par ganger måtte han nok efter drap og gale streker redde sig ved flugten ut av justitsens klør.³

Også senere i livet, da han som gift mand og feteret kongelig kabinetsmaler levet i Madrid, synes det at ha faldt ham vanskelig at opgi sitt gamle, fri og uregelmæssige liv. Tiltrods for de 20 barn som ægteskapet skjænket ham, har hans hustrus skin-

¹ I sine breve fra reisen til Marokko i 1832—33 kommer han oftere tilbake til den maleriske glæde han har av at se sig omgitt av spaniere i Figaros kostume og føle sig hensatt til en civilisation fra et andet århundrede. «*Tout Goya palpitait autour de moi,*» skriver han.

² Også i smaken for visse stripedestoffer i damedragterne som oftere gjør sig gjældende i denne kreds' maleri fra 60-årene (Monet, Bazille, Renoir), tør man vistnok se i sammenheng med Goyas portrætkunst.

³ Det biografiske materiale er væsentlig hentet fra VALERIAN VON LOGA'S vakre arbeide om Goya (Berlin 1903).

syke og svogerens fiendskap sikkerlig ikke været uten grund. Hoffets vakreste og fornemste damer kappedes om at vise ham sin gunst, han den bondefødte, tætbyggede, kjæmpestærke kunstner, som hadde vundet seire som toreador og samtidig var selskapsmanden med det djærve vid og et betydelig musikalsk talent. Men om man skal tro hvad der fortælles om ham, tilfredsstillet livet ved hoffet og i de høieste kredser ham på ingen måte. Hans robuste livstrang og interesse for livet i *alle* dets former lokket ham fra hoffester og kurtise ut i forstædernes smug og buler. Her i folkedypet under rangel med pak og bærmættet han sin kunstnerfantasi med indtrykk av livet på skyggesiden. Her lagret sig i hans sjæl disse bilder av kraft og bestialitet, av last og gemenhet, av nød og menneskelig grumhet, som lever udødelig videre i hans kunst. Alt synes hans kjæmpekræfter at ha kunnet omspænde: et intenst og produktivt arbeidsliv sammen med et enerverende hofliv og ekscesser av livskraften i dens grovere former. Indtil han en vakker dag, efter en anspændt arbeidsperiode, henved femtiårsalderen knækket sammen i en nervøs sykdom, som gjorde ham arbeidsudygtig gjennom flere år og førte med sig en næsten total døvhets for resten av hans levetid.

Ganske visst, Goyas livskraft syntes ubøielig, han reiste sig igjen av sykdommen med sin gamle styrke og vældigere end nogensinde som kunstner — hans geni fortoner sig i uavbrutt vækst helt op i oldingeaarene, og hans alderdoms produktion er den ypperste.

Men sjælelig synes sykdommen at ha forvandlet ham. Den glade selskapsmand blir en bitter og menneskefiendsk eneboer. Tyrefægteren er blit filosof og hofmanden en anarkisk sindet pessimist. I hans stokdøve isolerthet gror fantasien vildt og desperat ut i diaboliske skrækbilder og formelig rygmarvsangripende hallucinations-scener.

Det er især i de raderte fantasicykluser, *Los Caprichos*, *Krigens rædsler* og *Proverbios*, samt i de uhyggelige vægbilder hvormed han omgav sig i sit eget hus, at denne natsiden av Goyas geni har fåt fri tøiler. Her har hans desillusionerte og pessimistisk forhærdede syn på livet og på menneskene sanket sammen, hvad der er ondt og lavt og grumt og latterlig. De menneskelige laster og dårskaper symboliseres under de mest fantastiske former og omsust av en ren heksesabat med chimæriske væsener. Men selv her hvor det myldrer og flakser og kradser av nattevæsener på alle mulige overgangsstadier mellem dyr og mennesker, føler man hvorledes kunstneren har virkelighetens faste bund under føtterne. Selv hvor Goyas syke fantasi delirerer vildest, forblir han kunstnerisk naturalist. I denne sterkt sansende fornemmelse for realiteter bunder alle sider av Goyas sammensatte og motsætningsrike begavelse. Den gjorde ham til en av de ypperste portrætmalere som har levet, den gav ham den fascinerende kraft i skildringen av livets og dødens rædsler, og den gjorde ham til den mest henrykkende av kunsthistoriens impressionister, fordi han med enestående fantasi har opfanget livet i glimt.

Man må nemlig ikke således la sig gjennomgyse av beundring for Goyas fantasiproduktion, at man glemmer hvorledes han hele tiden ved siden av at være den store fantast også var den store naturalist.

Goyas *portrætkunst* er meget ujevn, men hvor han er på høiden av sit talent og hvor han virkelig har interesseret sig for opgaven, er der få portrætmalere som overgår ham i psykologisk klarsyn, i fysiognomisk uttryksevne og — man fristes næsten til at tilføie — i malerisk charme.

Hans portrætter av kongerne *Carlos III* og *Carlos IV* — den gamle vindtørre jæger og den runde likeglade joviale hanrei — er karakterbilleder av høi rang og samtidig dekorativt maleri, som fortsætter de bedste traditioner fra Velazquez. Hans forskjellige portrætter av den aldrende og stygge, men altid like elskovstørste dronning *Maria Louisa* — Goya har malt hende mindst 20 ganger — gir et rammende og tillike nuanceret billede av dette begavede og tøilesløse menneske. Men i det berømte gruppebillede i Prado, som fremstiller hele den kongelige familie, kulminerer dog Goyas karakteriseringsevne. Først hensætter det stivt og klosset komponerte billede en i en tilstand av forbauselse; man forbauses over en så mislykket undersåttlig respekt og så megen mangel på smag og ynde. Men efterhånden griper skildringen uforglemmelig ved den hensynsløse sanddruhet hvormed karaktererne er avklædt alt falsk skin, så de formlig griner en imøte som typerne i en dyrefabel. Tilslut har man indtrykket av at ha set — ikke en kongefamilie, men et menageri av opblæste kalkuner, tåpelige gjæs, lumske kattedyr og ildevarslende ugler.

En så instinktiv karaktersans træffer man sjelden hos mænd og følgelig også sjelden hos portrætmalere. Men ved siden av denne næsten kvindelige karakteriseringsevne lyser der ut av Goyas portrætkunst en skjønhetsdyrkelse av den virileste, stundom rent sensuel art. Værker som de to *Maja*-billeder i Prado, som portrættet av damen med florærerne i Louvre eller den blonde *Doña Isabel* i Nationalgalleriet i London med den sorte mantille og den blussende mund — det er ikke bare vakre kvindeportrætter, det er en malers dityramber til spansk kvindeskjønnhet.

Og dog nådde Goya kanskje aller høiest som portrætmaler dengang han i midten av sit ægteskap — vistnok med kjæpende følelser — malte sin *hustrus* portræt. *Doña Josefa Bayeu* y Goya sitter der fornem og stivnakket, med hansker på henderne og et sjal over de spinkle skuldre; de store vagtsomme øine og det indbitte træk om munden taler om en steil og vanskelig kjærlighet, som ofte har været sat på skinsykens prøver.

Menneskelig når Goya høiest som portrætmaler — bortset fra de mange likegyldige rutineportrætter han har malt — malerisk er han allikevel størst som *folkelivsmaler*. Desværre har man ikke nogen anden og bedre betegnelse end denne til vammelhet forslitte på den side av Goyas produktion som gir små hastige billeder av livet i masse og i bevægelse. Billeder fra tyrefægterarenaen, fra folkefester og optog, fra landeveis- og stratenrøverlivet — endvidere scener fra Napoleonskrigens myrderier og gatekampens rædsler, fra inkquisitionens skumle domssaler og fængsler, fra galehus og bål. De fleste av disse små billeder var vistnok malt bare for ham selv uten tanke på salg eller bestilling og blev skjænket til venner.

I de bedste av dem møtes de to motsatte, herskende sider av Goyas geni — hans virkelighetssans og hans indbildningskraft — og kan da finde det sublimе maleriske uttryk.

Tyrefægterarenaen hadde for Goya fra ungdommen av været en fundgrube for maleriske værdier. Allerede motivernes motsætning av lys og skygge måtte lokke ham. Tilskuerhavet med dets bølgende uro og spænding inde i skyggen og de blændende solflaker henover sandpladsen, som kampens lynsnare bevægelser eller pludselig fæstnede øiebliksbilleder kunde tegne sig mot. Like til sine sidste levedage, da han måtte arbeide med to par briller på næsen, vedblir den gamle beundrer av liv og vovespil og fare at male tyrefægterbilleder efter erindringen. Og det forunderlige er at den halvblinde ottiårige mand netop i disse sine sidste billeder og litografier har ydet sit ypperste, hvad koloristisk verve og impressionisme angår.

Mot slutten av Goyas liv falder også de store politiske begivenheter som grep så dypt ind i det spanske folks skjæbne og gjennomrystet også Goyas sind: Bourbonernes avsættelse og Spaniens annekstion av Napoleon, indrykket av Murats tropper, gatekampene i Madrid mai 1808 og den påfølgende folkeopstand, som efter en blodig *guerilla* avkastet fremmedåget og «forjog den galliske hane».

På nærmeste hold var Goya vidne til alt dette, og de blodoversvømmede dage 2. og 3. mai 1808, da Murats tropper med oprørende brutalitet feiet gater og pladser rene for mennesker, gjorde den fordums hofmaler til den nationale revolutions forherliger. Skildringen er såvisst ingen apoteose. Der er intet heroisk over denne skrækslagne hop av våbenløst proletariat med kvinder og barn, som skånselsløst fusileres ned av de fremrykkende tropper. De har ingen anden patos end dødsrædslens vilde og hæslige vetløshet foran de sænkede bajonetter og de fældede bøssepiper. Men aldrig er livsinstinktets sidste grelle opflammen blit skildret med en så grufuld patos som i disse småbilleder. Og virkningen er yderligere forstærket derigjennem at scenerne gjerne er hyllet i natmørke og bare glimtvis oplyst av det flakkende skjær fra lygter eller fakler som flytter sig frem sammen med bøssepiperne.¹

Overhodet er i disse Goyas småbilleder fra krigen eller fra inkvisitionen den uhyggevækkende motsætning mellem rugende mørke og uventet, hastig blaffende lys det fornemste maleriske virkemiddel som han betjener sig av. Den gamle spanske forkjærlighet for hvitt imot sort eller for det røde ildskjær mot beksorte skygger — kjendt fra Ribera, Zurbaran og Velazquez — går her igjen, men malerisk næret og mystisk utdypet gjennom studiet av Rembrandt, hvis raderinger Goya har kjendt og beundret.

Allerede i billedserien fra 1794 med *Inkvisitionsdomstolen* og *Langfredagsprocessionen* benytter han sig malerisk av uhyggeseffekten i de fantastiske hvite sukkertopshatter på kjætternes hoder, som bevæger sig glimtende mot bakgrundsmørket. I det virkningsfulde lille billede av *Røverkulen* med de nøkne mænd i ildskjæret eller i billedet med den rystende scene fra et *galehus*' kjælderhvælv opererer maleren med rent Rembrandtske lyseffekter. Og den samme koloristiske tendens gjenfinder vi i impressionistisk skjærpet form i hans alderdoms produktion med motiver fra tyrefægterarenaen, fra befrielseskrigen eller fra inkvisitionen.

¹ Det er kjendt nok, hvorledes et av Goyas billeder fra mai-massakren i Madrid har inspireret MANET til hans mesterværk *Keiser Maximilians henrettelse*.

I disse sene småbilleder fra hans alderdoms dage, da Goya efter Ferdinand VII's tronbestigelse og under den voksende reaktion hjemme i Spanien levet i en art frivillig landflyktighet i Bordeaux, finder vi Goyas malertalent kanskje stærkest potensert. I dem glimter og bruser det av liv, lys og skygger kjæmper sin dramatiske kamp og farven blomstrer juvelagtig skjøn i sporene efter penselens febrilske lek henover billedflaten.

Et arbeide fra denne tid er utvilsomt det lille dyrebare billede med en scene fra inkvisitionen (eller er det fra befrielseskrigen?) som smykker den *Langaardske* samling.

Billedets omfang er meget beskedent, og utførelsen er helt skissemæssig bred og flygtig, men motivet fængsler med kompositionens dramatiske kraft og mystik, og den maleriske behandling røber mesterhånden.

Ikke på langt nær alle de småbilleder av lignende art og med Goyaske motiver som i forskjellige offentlige og private samlinger går under Goyas navn, er i virkeligheten mesterens verk. Goya har hat mange elever og efterlignere, og enkelte av dem har endog planmæssig laget falske «Goyaer». Mesteren hadde en søn som var maler og arbeidet i hans stil, og hvis billeder tilskrives faren. Blandt hans elever og medhjelpere kjender man navn på tre, fire stykker, hvis arbeider i mange tilfælde går under mesterens navn. Men den talentfuldeste av disse Goya-imitatorer var en spansk maler, som levet langt senere, EUGENIO LUCAS (født samme år som Goya døde, 1828), og hvis billeder henger selv i de fornemste samlinger under Goyas navn. Det kan være tvilsomt hvorvidt denne maler nogensinde har malt i Goyas art i bedragerisk hensikt, men det er neppe tvilsomt at hans søn LUCAS D. Y. har gjort det, da han så hvorledes farens billeder på kunstmarkedet villig væk blev sat i kurs under falsk flag.

Imidlertid vil man med nogen øvelse forholdsvis let kunne skjelne efterlignernes verk fra mesterens, og egentlig kan der bare være tale om forveksling når det gjælder den ældre Lucas' bedste billeder. Disse henter gjerne motiv fra inkvisitionen eller spanske folkefester og er forbløffende flot og bredt malt, næsten mere med malerkniven end med penselen. Men der er noget tyndt og løst såvel i kompositionen som i behandlingen, der røber efterligneren. Hans billeder mangler personlighetens kjærne.

Overfor det *Langaardske* billede svæver man ikke længe i uvisshet om ophavsmanden. Kompositionen er mesterlig, fast og akcentueret. Som den mørke munkekikkelse, som taler med krucifikset løftet foran sig, silhouetterer sig mot den flammende bakgrund og mot den hjelmklædte kriger i hvit kappe bakenfor, dominerer kompositionen, som denne figur videre akkompagneres av den knælende munk med korset og står i levende kontakt med ridderne i de hvite kapper tilvenstre — det kunde ingen anden end Goya således smede sammen til fast malerisk helhet. Mesterhånden røber sig ikke mindst i den individuelle, stupid andægtige hovedbevægelse som særtegner ridderen i den stumpede hvite kappe, samt i den lekende utførelse av halskraven på den sortklætte ridder i forgrunden, han som sitter med ryggen imot på en vareballe. I disse detaljer gnistrer Goyas geni.

JENS THIIIS

Billedet turde være malt i det første eller muligens endog i det andet decennium av det 19de århundrede, omtrent samtidig med den raderte cyklus *Tauromachien* eller de sene lithografiske blade, som det med de duellerende riddere.

Goya døde i Bordeaux 16. april 1828 og ligger begravet der. I hans 83de år fik døden endelig bugt med den gamle kjæmpe.



Nº 10
Francisco José de Goya y Lucientes



KARL MADSEN

FLAMSK MALERKUNST

QUENTIN MASSYS

Født i Löwen 1466, død i Antwerpen 1530. 1491 indskrevet som Mester i Antwerpens Lukas-Gilde. Anden Gang gift 1508 eller 1509. Han levede i Antwerpen som en højtanset og formuende Kunstner.

Fra Overgangs- eller Brydningstiden i den nederlandske Kunst ved det 16de Aarhundredes Begyndelse er han den berømteste og ypperste Mester. Uden at bryde med de gode Traditioner søgte han selvstændigt nye Veje og har baade i sine Hovedværker med legemsstore Figurer og i mange mindre Billeder gengivet de sjælelige Udtryk med stor Klarhed og stor Finhed. Han har malt højst karakterfulde Portrætter og bidraget til Genremaleriets Udvikling ved sit berømte Billede af Vekseleren og hans Hustru.

Nr. 11. Den hellige Familie. — Madonna staar med det nøgne Kristusbarn i sine Arme bag en Stenkarm, paa hvilken der ligger en Klase Vindruer, en Blomme og et Æble. Hendes alvorlige Hoved, hvis brune Haar dækkes af et tyndt Slør, er sænket, saa hendes venstre Kind berører Barnets Isse. Hun er iført en mørkeblaa Kjole med graat For. Barnet har faaet Die af hendes blottede venstre Bryst og er mæt slumret ind med halvaaben Mund, Benene optrukne og Kinden støttet mod Hænderne, der hviler paa Moderens Bryst. Til højre er den alvorlige Josef med rynket Pande, brunt Skæg og et højrødt Hovedtøj. Baggrunden er en Stennische; til venstre ses en Porfyrstøje med Bronzekapitel.

T. 55. 43. Købt i München 1910 hos Julius Böhrer. Billedet, der er bleven indsat i en italiensk Renæssance-Ramme, solgtes i Paris paa Ravaisson-Molliens Auktion 23. Nov. 1903 (som en «Dürer»).

Denne ved sin blide Alvor og Ynde højst indtagende Madonna-Fremstilling kendes i flere Eksemplarer. Et saadant uden Josefs Figur findes i Privateje i Leipzig og er gengivet til en udførlig Tekst af E. Voigtländer i *Der Cicerone* April 1912. Med Rette gør Voigtländer opmærksom paa den friske Naturiagttagelse i Fremstillingen af Barnet, medens Moderens Stilling og Type slutter sig til de ældre Madonnafremstillinger, der lader hende bære Himlens Gave med stille Ærefrygt. Rimeligvis har Voigtländer Ret i at antage det ovenfor beskrevne Billede for en Gentagelse.

«MESTEREN FOR MARIES DØD» JOOS VAN CLEVE

Maleren er bleven opkaldt efter sine Billeder i Köln og München med Fremstillinger af den hellige Jomfrus Død. Han maa antages at have virket i Antwerpen i

Begyndelsen af det 16. Aarhundrede under stærk Paavirkning af Quentin Massys, maaske har han ogsaa nogen Tid opholdt sig i Köln og Genua. Det regnes for sandsynligt, at han kan være identisk med Maleren Joos van der Beke, kaldet Joos van Cleve, født omtrent 1480 (i Cleve eller Antwerpen), død 1540 i Antwerpen, hvor han 1511 var Medlem af Lukas-Gildet.

Nr. 12. Bedende Kvinde. Halv Figur, vendt mod venstre, lidt under Legemsstørrelse. Hovedet er lidt frembøjet, Hænderne foldede. Et hvidt Klæde falder fra Issen over det rødlige Haar med mange Smaafolder ned paa venstre Skulder; under den blaagrønne Kappe med Skindbræmmer ses ved Halsen et lysgult Stof over et sort Liv, ved Hænderne saftigtrøde Ærmer og under dem en graagrøn Kjole. Sort Grund.

T. 65. 52. Købt i München 1913 hos Julius Böhlér. Billedet ejedes tidligere af kgl. Rath Marcel von Nemes i Budapest.

Henførelsen til «Mesteren for Maries Død» er godkendt af Max Friedländer. Det blege udtryksfulde Idealhoved med de mørke Øjne og de stærkt røde Læber viser formentligt, at Billedet er ment som Fremstilling af en Helgeninde, skøndt der ikke er givet Skikkelsen noget Attribut.

BERNAERT VAN ORLEY

Født i Brüssel omtrent 1495, død i samme By 6. Januar 1542. Elev af sin Fader Valentyn. Efter en Rejse til Italien sluttede han sig til Bestræbelserne for at overføre den italienske Renæssancestil i den nederlandske Malerkunst. I Brüssel blev han 1518 Hofmaler hos Statholderinden Margrethe. Anstrengelserne for at efterligne Italienerne gjorde hans senere Billeder mindre værdifulde end de tidligere. Han har tegnet Kar-toner for smukke Glasmalerier (St. Gudule i Brüssel) og Tapeter.

Nr. 13. Bebudelsen. Foran sin store røde Himmelseng, hvor en hvid Pude er anbragt, knæler til højre Jomfru Marie ved en Bedeskammel, paa hvilken hendes Bønebog ligger opslaaet. Hovedet er sænket, Hænderne sammenlagte over Brystet, det gyldne Haar falder ned over Skuldrene. Grønblaa Kjole og violette Underærmer, Kjolens Folder ligger hen over Gulvets tavlede Marmorfliser. Fra venstre kommer Englen flyvende med højre Haand pegende mod Himlen og et Scepter i venstre; over Englens hvide Dragt er ved en Agraf i Brystet hæftet en rigt-ornamenteret, perlebesat Gyldenstykkets Kaabe med grønt For. Over Marie svæver Duen i en Glorie. Foran Rummet er til hver Side to firkantede Piller af brunt Porfyr og hvidt Marmor, smykkede med Renæssance-Ornamentik i Relief ligesom Friserne over og under dem. Fra Dyrehoveder i den øverste Frise nedhænger to grønne Guirlander, paa Marmortrinnet nederst i Billedet er hensat en Majolikavase med Konvaller og hvide Liljer.

T. 53. 34. Købt 1913 hos Julius Böhlér i München.

Billedet stammer fra Karmeliterklostret i Peñaranda ved Salamanca. Direktør for Kaiser Friedrich-Museum i Berlin Dr. Max Friedländer skriver d. 17. Jan. 1913 om dette Billede: «Diese Verkündigung halte ich für eine Arbeit Bernaert van Orley's



N^o 11
Quentin Massys





N^o 12

Mesteren for Marias d'ed Joos van Cleve





N^o 73

Bernaert van Orley



FLAMSK MALERKUNST

aus seiner früheren und besten Periode (um 1515). Mit der anmuthigen Komposition, dem Liebreiz der Köpfe, der zugleich sorgfältigen und geistreichen Ausführung ist das (üerdies vortreflich konservierte) Bild ein Meisterwerk der niederländischen Malerkunst.»

PEETER POURBUS

Født i Gouda 1510, død i Brügge 1584. 1538 bosatte han sig i Brügge, hvor han ægtede en Datter af Maleren Lancelot Blondeel og ofte anvendtes af Magistraten til at udføre store Korttegninger og Byplaner. Fader til Maleren Frans Pourbus den ældre.

Ligesom mange samtidige nederlandske Malere har Peeter Pourbus foruden højst fortrinlige Portræter malt værdifattige og interesseløse bibelske Fremstillinger.

Nr. 14. Mandsportræt. Halv Figur, vendt $\frac{3}{4}$ mod højre. En sortklædt Herre med mørkebrune Øine, langt brunt Skæg og med en sort Baret paa Hovedet holder et Par brune Handsker i højre Haand, paa hvis Pegefinger han har en Guld-ring med en blaa Steen. Venstre Haand hviler paa et Bord eller en Karm. Mørk grøn Grund.

Mærket: ÆTATIS SVÆ 40. — ANO 1544.

T. 40. 30. Købt i München 1912 hos Julius Böhlér. Tidligere Ejer Mr. Dowdeswell i London.

Billedet er en smuk Prøve paa de karakterfulde Portræter, der er de ypperste Værker af nederlandsk Malerkunst fra det 16de Aarhundredes Midte.

DAVID VINCKBOONS

Døbt i Mecheln 13. August 1576, død i Amsterdam 1629. Elev af sin Fader, Vandfarvemaleren Philip V. Fra 1591 bosat i Amsterdam, hvor han var en anset og som Lærer søgt Kunstner.

Han hører til de Malere, der overførte den ejendommeligt flamske Landskabsstil til Holland. I sine senere Aar malte han oftest Genrebilleder eller gav Landskaberne en fremtrædende Staffage.

Nr. 15. Skovlandskab. Over Vadestedet i Forgrunden kommer fra venstre et lystigt Selskab i en Vogn, et Par Køer og en Rytter, fra højre en Bondekærre, hvor en Kone sidder med sit Barn ved Brystet. Mellem Træerne ligger forskellige Bygninger; i Billedets Midte er Udsigt mod fjærnere Højder med et Par Kirketaarne. Fugle flyver over Skoven.

T. 58. 96. Købt i København hos C. Petersen.

Billedet, i hvis mørkt brunlige Tone de røde Dragter paa Figurerne i Vognene gør sig stærkt gældende, er en karakteristisk Prøve paa den fra Gilles van Coninxloo udgaaede flamsk-hollandske Landskabsstil ved Aar 1600, men Henførelsen til D. V. kan neppe betragtes som fuldt sikker. Den samme Frodighed og Mangfoldighed genfindes i Rubens' Landskaber.

PETRUS PAULUS RUBENS

Født i Siegen 28. Juni 1577, død i Antwerpen 30. Maj 1640. Som 12 Aars Dreng kom han til sin Fædreneby Antwerpen, hvor han efter at have været Lærling af Tobias Verhaegt, Ad. van Noort og Otto van Veen i 1598 indskreves som Mester i Lukas-Gildet. 1600 rejste han til Italien, hvor Hertugen af Mantua tog ham i sin Tjeneste og sendte ham til Spanien. 1608 kom han tilbage til Antwerpen, hvor han Aaret efter giftede sig og som Erkehertugens Hofmaler og Europas mest søgte Kunstner med Bistand af talrige Elever udfoldede en enestaaende frodig Virksomhed. Som diplomatisk Sendebud foretog han efter sin første Hustrus Død Rejser til Spanien og England; begge Steder blev han adlet. 1630 giftede han sig anden Gang.

Rubens er den flamske Malerkunsts Høvding og en af Verdenskunstens største Genier. Hans Kompositioner og hans Kolorit har en straalende Festlighed, og hans Mesterskab i det rent tekniske er ikke mindre beundringsværdig end hans Fantasierigdom og udtryksfulde Fortællekunst.

Nr. 16. Tre Nymfer med et Overflødighedshorn. Til venstre sidder foran et Træ en brunhaaret Nymfe med to Majskolber i højre Haand, der hviler i Skødet. Overkroppen er blottet, Benene dækkede af et graablaat Klædebon. Hendes venstre Haand holder om Overflødighedshornet, som ligeledes støttes af den til højre paa et rødt Klæde siddende blonde, helt nøgne Nymfe, der bøjer sig frem for med højre Haand at tage en Kvist med Blommer op fra Jorden. Bag hende ses en tredje, blaaklædt Nymfe, der støtter sin Haand paa Overflødighedshornets Frugter. Dette er rigt smykket med Kvæder, Æbler, Blommer, Granatæbler, Vindruer og Kirsebær. To spraglede Papegøjer napper til Frugterne i Hornet; mellem de paa Jorden liggende Frugter sidder en Abe.

L. 150. 122. Købt 1908 i München hos Julius Böhrer. Billedet kom fra Godset Gross Heppach i Würtemberg og havde tidligere tilhørt Fräulein Therese v. Abel i Stuttgart. Det var arvet fra den af Gesandten i Paris for de fire tyske Fristæder, Minister v. Abel dannede Samling, der katalogiseredes 1824. Det opføres i Kataloget (S. 43) som «L'abondance».

Billedets Komposition er i alt væsentligt den samme som i det omtrent 1628 malte — meget større — Billede, der findes i Prado-Galleriet i Madrid og kaldes «Ceres og Pomona». I Enkeltheder er der dog mange Afvigelser. I Prado-Museet er saaledes den nøgne Nymfes Bag halvt dækket af et tyndt Flor, som her er udeladt (ligesom i Théod. v. Kessels Stik af Kompositionen). Ogsaa Træstammen til venstre er forskellig i de to Billeder.

Kompositionen er aabenbart af Rubens og hans Medhjælpere bleven malt i forskellige Eksemplarer. Et saadant lod George Villiers, Hertug af Buckingham, sælge i Antwerpen, hvorfra det af James Thornhill førtes til Paris. Det maalte kun 3 engelske Fod i Højden, 2 Fod 6 Tommer i Bredden. En Gentagelse i Privateje i Antwerpen af omtrent samme Størrelse som det ovenfor beskrevne Billede nævnes i Max Roses' L'oeuvre de Rubens, hvor Prado-Billedet er opført som Nr. 651. En gammel Kopi efter det fandtes i det 18de Aarhundrede i Lier, en anden hænger i Galleriet i Potsdam. Rubens' Skitse til Billedet tilhører Dulwich College.



^{Nº 14}
Peter Pourbus.



N^o 15
David Vinckboons.



N^o 16
Petrus Paulus Rubens

Det ovenfor beskrevne Billede synes malt omtrent samtidigt med Prado-Museets, sidst i 20'erne. Frugter og Dyr er malte af Snyders. De tre Nymfer, der har de for Rubens typiske svære Former, ligner paaældende de tre Parcer, der i Louvre-Billedet spinder Marie af Medicis' Skæbne. Men Billedet har Rubens' mægtige Festivitas i Farvegivning og i Komposition.

Nr. 17. Landskab med Ulvejagt og Romulus og Remus. Til højre i Billedet ses under en stor Trægruppe de to nøgne Børn, den ene leger med et Æble. Foran dem snærrer Ulvinden ad fire Angribere, som er vadede over et Vandløb og styrter imod den. Den forreste, en skægget Mand i violet Kjortel, stemmer sin højre Fod mod en Træstamme for at vinde op paa Brinken; over ham fremstømer en Mand med højre Arm løftet til Angreb, medens han dækker for sig med den i et hvidt Klæde hyllede venstre; bag den tredje flager et Vilddyrskind; af den fjerde og bageste ses ikke stort mere end det skæggede Profilhoved. For at bistaa dem iler to næsten nøgne Mænd til venstre for Aaløbet ned ad en Skrænt. Bag dem ses et Bjerg med Bygninger paa Toppen, længst til venstre i Baggrundslandskabet er en stor, kuppeldækket Bygning, i Mellemgrunden mørke Trægrupper ved Vandet, der spejler den let skyede Luft.

T. 35. 85. Købt i München 1913 hos Julius Böhrer og stammer fra Samlingen John Glower, Esq. af Isleworth, Middlesex, England.

Emnet er en Omdigtning af Sagnet om Romulus og Remus, der udsattes i Tiberen og opfostredes af Ulvinden, hvor Hyrden Faustulus fandt dem.

Det let og skitsemæssigt behandlede Billede skyldes helt igennem Mesterens egen Haand og stammer vel utvivlsomt fra hans italienske Periode 1604—1608. Ved Figurerne skinner mange Steder den omhyggelige KonturOptegning igennem. Billedet er ikke fuldført, Vaabnet er ikke malt i den over Gruppen til højre løftede Haand, Sværdsmeden ikke hos den forreste af de tilløbende Mænd og Sværdet ikke hos den bageste. Den skønneste Del af Billedet er det herlige, fuldendt mesterligt malte Landskab.

ANTHON VAN DYCK

Født i Antwerpen 22. Marts 1599, død i London 4. December 1641. Elev af Hendrik van Balen og 1618 optaget i Antwerpens Lukas-Gilde. Nøje knyttet til Rubens, hvis maleriske Stil han tilegnede sig, og hvis bedste Medhjælper han var for mange betydelige Arbejder. Under et længere Ophold i Italien (1621—1627?) malte han især i Genua en Række glimrende Portrætbilleder. Fra 1632 bosat i England, hvor han blev Ridder og første Hofmaler.

Han er med Rette berømt som en af Verdens ypperste Portrætmalere. I hans senere Aar, da hans Kræfter og Talent svækkedes, fik dog Portræternes udsøgte Fornemhed Præget af udvortes Modemanager. Følsomheden i hans bibelske Billeder gaar ofte til det vel sentimentale.

Nr. 18. Apostlen Johannes. Studiehoved i Legemsstørrelse af en ung skægsløs Mand, der i Ekstase vender Hovedet tilbage og opefter mod højre. Det lok-

kede brune Haar falder ned over Skuldrene. Over sin brungraa Kofte bærer han en rød Kappe.

T. 59. 42. Købt 1912 af Charles Brunner, Paris.

Endnu i det 1912 udgivne Katalog over Brunners Billeder (Tome III Nr. 38) er dette mesterligt malte og glimrende velbevarede Studiehoved tilskrevet Rubens. Det er dog et meget karakteristisk Arbejde fra van Dycks unge Aar, hvor han med mærkeligt Held søger at overbyde Mesteren i Virkningens Kraft og Foredragets let-hændede Virtuositet. Rimeligvis har det været bestemt for en af de to (eller maaske tre) Apostelserier, van Dyck dengang malte. Det er bleven anvendt for Johannes-Figuren paa Fløjen af Rubens, omtrent 1618 malte «Christ à la paille» i Antwerpen. Apostlen ser her op mod en flyvende Ørn.

FRANS SNYDERS

Døbt i Antwerpen 11. November 1579, død i samme By 19. August 1657. Elev af Pieter Brueghel den yngre og Hendrik van Balen. 1902 Mester i Lukas-Gildet. 1608 i Italien. 1611 gift med en Søster til Malerne Cornelis og Pauwel de Vos. Den siste var hans Elev og Medhjælper.

Enestaaende Mester i Fremstillingen af dødt Vildt og Frugter har han ofte samarbejdet med Rubens og Jordaens. I Henseende til Farvepragt, Fylde og festlig Virkning kan hans egne Arbejder maale sig med deres.

Nr. 19. Vildthandlerbod. Paa en Bænk sidder Vildthandleren, en gammel Mand i rød Trøje; hans højre Haand holder ved en mod hans Knæ støttet Kurv med Vindruer, hans venstre er ved at løfte en Trane op til (eller ned fra) en Krog. Han vender Hovedet mod venstre, hvor en Dreng har stort Besvær med at fastholde to Høns og derfor skraaler om Hjælp; en tredje Høne er fløjet fra ham. Til venstre er paa en rød Bjælke ophængt forskellige Dyr, derimellem en stor Kalkun med brun Krop og hvide Vinger. Til højre ses ved Siden af Tranens graa Vinge den mod en Disk støttede brune Krop af et Raadyr med opsprættet Bug. Under en lavere Bænk med døde Fugle lister en Kat sig frem og bider Hovedet af en Høne i en stor Kurv, gennem hvis Tremmer nogle af Hønsene søger at arbejde sig op. Paa Gulvet til venstre for Kurven ligger Artiskokker, en Melon og et Bundt Asparges op mod et Vildsvin, til hvilket en Hund snuser.

L. 178. 280. Købt 1911 i München hos Julius Böhrer. Billedet stammer fra Thiems Samling i San Remo og har tidligere tilhørt Marchesa Serra.

Det er et af Snyders' anseligste og fortrinligste Værker. Figurerne antages for at være af Jacob Jordaens. De er udmærket malte — bedre end mange af Jordaens' —, men den skarpe Penselføring har ikke nogen fuldt overbevisende Lighed med hans Behandling; det er derfor næppe udelukket, at de kan skyldes en anden af Antwerpens bedste Figurmalere (f. Eks. Cornelis de Vos).

DAVID TENIERS (den yngre)

Døbt i Antwerpen 15. December 1610, død i Brüssel 25. April 1690. Elev af sin Fader, men væsentlig uddannet paa egen Haand under Paavirkning af Brouwer.



*N^o 171
Petrus Paulus Rubens.*



N^o 18
Anthony van Dyck.



No. 1
Frans Snyder

LIBRARY
PUBLIC

Efter 1650 Hofmaler i Brüssel hos Erkehertug Leopold Wilhelm og Don Juan af Østerrig. To Gange gift (1637 og 1656). Han var meget anset og meget velhavende.

Teniers har længe — især i det 18de Arhundrede — haft et langt større Ry end Brouwer og de bedste hollandske Genremalere fra hans Samtid, skøndt han baade som Maler og Karakterskildrer er mere overfladisk. Hans lethændede Virtuositet i Foredraget er altid beundringsværdig, men der er stor Forskel paa hans Billeders Værd; i Reglen hører de Billeder, hvor en landskabelig Baggrund spiller en betydelig Rolle, til de smukkeste.

Nr. 20. Bondelystighed. Landskab med 14 Figurer. Udenfor den store Gaard til venstre staar en Sækkepibeblåser paa en Tønde; en Mand med rød Hue og en Pige i gul Trøje sparker ud i en Dans. Paa en Bænk i Forgrunden har en ung Bonde i gul Kofte taget Plads ved Siden af en Pige med rød Trøje og hvid Hue, paa en Bænk længere tilbage omfavnes en Kone af en beruset Fyr til stor Moro for en bag dem staaende Tilskuer, der grinende hæver Armene, medens den gamle Ægteemand, som staar til højre for det dansende Par, faar et betænkeligt Udseende, da hans Sidekammerat gør ham opmærksom paa Omfavnelsen. En Mand har af tvingende Grunde forladt Selskabet og støtter sig til Plankeværket. Udenfor dette fører ved Bondehuset længst til højre i Billedet to Mænd en tredje afsted. Et Solstreif falder fra venstre ind paa de brungraa Huse, Sækkepibeblåseren, de Dansende, Parret paa den forreste Bænk og de i Forgrunden ved Plankeværket henstillede Genstande — en stor Lerkrukke, en Si ved en Messingkedel, en Tønde i et Kar — og et paa Jorden liggende hvidt Klæde.

L. 145. 210. Købt i München 1910 hos Julius Böhrer. Tilhørte tidligere Charles Davis, London. Udstillet paa Exposition d'art ancien, Bruxelles 1910, under Nr. 482 som «Intérieur de ferme». Efter Udstillingens Katalog betegnet: D. Teniers.

Det i Kunstnerens senere Aar (vel omtrent 1665) malte Billede hører i alle Henseender til de ypperste fra hans Haand; der kendes neppe noget Billede af ham med en skønnere Farve og bedre dekorativ Virkning.

EFTERLIGNER AF D. TENIERS

Nr. 21. Værtshusscene. Ved et Bord sidder to Bønder, den ene, der bærer en rød Baret med Fjær, holder et Krus i venstre Haand, en Pibe i højre.

T. 32. 21. Billedet, der har tilhørt Maleren Chr. Skredsvig, har paa Bagsiden et Katalog-Udklip, hvor Billedet henføres til Adriaen van Ostade. Senere tilskrevet Matthijs van Helmont.

JAN VAN KESSEL

Født i Antwerpen 5. April 1626, død i samme By 17. April 1679. Elev af Simon de Vos og af sin Onkel Jan Brueghel.

Nr. 22. Østerlandsk Strandbred. Paa Strandbredden ligger en Hummer og et Par Lurfede med Fisk ved Foden af et Træ, i hvilket der sidder en Papegøje og andre Fugle. En Fugl spaserer paa Stranden. Over Søen ses til højre en Kyst med særlige østerlandske Bygninger paa en Høj.

T. 14. 21. Købt 1911 i Christiania af Feinsilber. Tidligere (med et Modstykke) i Arenfeldts Samling, Gimle ved Christianssand.

Billedet har tidligere været tilskrevet Jan Brueghel. To med Kessels Navn betegnede Billeder af samme Art, Størrelse og Karakter i Behandlingen findes i Kunstmuseets Bibliothek i København.

TEOBALD MICHAU (?)

Født i Tournai 1676, begravet i Antwerpen 27. Oktober 1675.

Nr. 23. Røverisk Overfald i en øde Egn. Til venstre er en med tre Heste forspændt Vogn bleven stanset; en Bandit ransager Lommerne paa en Dame med rødt Skørt og sort Overkjole. Paa en brun Hest sprænger en Røverhøvding med rød Kappe afsted mod den med tre hvide Heste forspændte og med et hvidt Dække overtrukne Bagagevogn, der udplyndres. En af de Rejsende ligger dræbt, en anden trues med en Hellebard, en Præst med en Kaarde.

L. 43. 33. Købt 1911 i Christiania. Billedet, der solgtes paa Kammerherre Rosensvårds Auktion paa Lång i Vermland, har tidligere tilhørt Generallojtnant Carl Gustaf Löwenhjelm (1790—1850).

FLAMSK. XVII AARHUNDREDES SLUTNING

Nr. 24. Marked i en By. En stor Folkemængde færdes i de Gader og paa de Pladser, hvor Boderne er opsatte. Til venstre er Pottemagervarer hensatte paa Jorden udenfor et Telt; ved Huset i Forgrunden til højre ses en Gøglertруп.

L. 37. 45.

Nr. 25. Marked i en By. En stor Folkemængde i brogede Dragter mellem Teltene. I det nærmeste Telt handles med Stoffer og Dragter, Billedet af en Dame med Kappe og Pibekrave er ophængt som Skilt. Til venstre Indhegningen om et Hus. I Baggrunden en Kirke.

L. 37. 45. Sammen med det foregaaende Modstykke købt i 1890 hos C. Petersen. Paa Billedernes Bagside Segl med Udførselstilladelse fra Akademiet i Milano.

De samme Motiver maltes paa lignende Vis af Landskabsmaleren Boudewyns (1644—1711) og Figurmaleren Pieter Bout (1658—1702), men Udførelsen er ringere end i deres Arbejder.

FLAMSK. XVII AARHUNDREDE

Nr. 26. Høns og Kalkuner. En Kalkun og en Due er fløjet op paa en Granitblok. Ved Foden af en brun og en hvid Høne paa hver sin Side af en gul Blomst, til højre en Hane. Til venstre en anden Kalkun, bag den en Høne og paa en Bom en Due. I Baggrunden Udkanten af en Skov og Udsigt over Bjerge.

L. 122. 189. Købt i København hos C. Petersen.

Beslægtet med et Albert Cuyp tilskrevet Fugle-Billede i A. v. Carstans Samling. Efter Meddelelse fra Professor A. Hauser var dette Billede ægte betegnet «Johannes Fyt»; Signaturen var udkradset, men dog endnu læselig. Af Johannes Fyt, f. i Antwerpen 1611, d. i. s. By 1661, Elev af Snyders (og repræsenteret i Christiania Nationalgalleri ved et fremragende Værk) kender nærværende Katalogs Forfatter dog intet Arbejde, der i Karakter og Behandling ligner det ovenfor beskrevne Maleri.



David Teniers den yngre.
1690



Nº 26
Flamste. 11 aarh.

JODOCUS DE MOMPER og JAN BRUEGHEL

J. de Momper den yngre, f. i Antwerpen 1564, d. i s. By 5. Febr. 1631, indtraadte 1581 som Elev af sin Fader Bartholomeus de M. i sin Fødebys Lukas-Gilde, 1621 erklærede han sig villig til at træde i Christian IV's Tjeneste; det er dog uvist, om han har foretaget nogen Rejse til København. Maaske har han opholdt sig længere i Svejts og Italien, men hans Bjærglandskaber med den traditionelle brune Forgrund og grønblaa Baggrund er i hvert Fald ikke prægede af dybtgaaende Naturstudier.

Jan Brueghel den ældre, f. i Brüssel 1568, d. i Antwerpen 13. Jan. 1625 var søn af Maleren Pieter («Bonde» —) Brueghel, der døde 1569. Hos sin Mormoder lærte han Vandfarve- og Miniatrymaleri, hos P. Goetkint at male med Oljefarve, og efter en Rejse til Italien optoges han 1597 som Mester i Lukas-Gildet i Antwerpen. Da han var velhavende og gik pragtfuldt klædt, kaldtes han «Fløjels-Brueghel». Han arbejdede gerne sammen med andre Kunstnere, han har malt sirlige Baggrunde for Figurer af Rubens og en udmærket Staffage paa mange af Mompers Landskaber.

Nr. 57. Høsten — Paa Vejen, der til venstre drejer forbi store Trær, møder en Vogn med Grønsager en tom Høstvogn og to Høstpiger; længere borte kører et Kornlæs mod nogle Huse ved en Kirke i en Skov. Ved Vejkanten Landboere i Samtale. Paa de store gule Marker skæres Kornet, som Kvinden binder i Neg. I Forgrunden til højre Høstfolk ved deres Maaltid og en Flok Duer, der søger Æde. I Baggrunden en Slette under blaagraa Højde.

T. 44, 5. 66. Købt 1913 i München hos Julius Böhrer.

Det velbevarede Billede, der maaske oprindeligt har hørt til en Række Fremstillinger af Aarstiderne, viser et af de bedste Resultater af de to Kunstneres Samarbejde.



1631
Jodocus de Momper og Jan Brueghel



KARL MADSEN

HOLLANDSK MALERKUNST

FRANS HALS

Født i Antwerpen omtrent 1580, begravet i Haarlem 11. September 1666. Forældrene stammede fra Haarlem, hvor han antages at have været Elev af Karl van Mander (den ældste) og fra omtrent 1600 var bosat til sin Død. I Museet i Haarlem bevares endnu hans Hovedværker, 8 Skytte- og Forstanderbilleder, det ældste fra 1616, samme Aar, som han maatte love Øvrigheden at drikke mindre og holde op med at prygle sin Kone, de to siste (og mærkeligste) fra 1664, da han var oppe i 80erne, rystede paa Haanden og fik offentlig Fattigunderstøttelse.

Ved den rammende Karakteristik, den straalende Livsfyrighed og det aandfulde Mesterskab i Behandlingen hører hans Portræter og Karakterstudier til Malerkunstens mest beundringsværdige Værker. Han fik talrige Elever og stor Indflydelse paa Udviklingen af den hollandske Malerkunst.

Nr. 27. Leende Dreng hoved. Forfra set Brystbillede. Det blonde Haar krøller ned til begge Sider. Med sin venstre Haand holder han en sort Mops. Lysegraa Grund. Om Hovedet er malt en rund Indramning.

T. 27. 27. Købt 1912 i München hos Julius Böhrer. Tidligere i Jules Porges' Samling, Paris. Hofstede de Groot: Verzeichnis der Werke der hervorragenden holl. Maler d. XVII. Jahrh. III. S. 10, Nr. 19a. Modstykke til det her under Nr. 31B opførte Billede.

Rimeligvis malt omtrent 1625.

JACOB ADRIAENSZ BACKER (?)

Født i Harlingen 1608 eller 1609, død i Amsterdam 27. August 1651. Elev af Lambrecht Jacobsz i Leeuwarden, senere af Rembrandt i Amsterdam. Især virksom som Portrætmaler.

Nr. 28. Dameportræt. Brystbillede i Legemsstørrelse, vendt $\frac{3}{4}$ mod venstre. En venlig middelaldrende Dame med graablaa Øjne, Haaret tilbagestrøget under en hvid Kappe og med en stor Møllestens-Krave over en sort Dragt. Mørk Grund.

T. 55. 43. Købt i Amsterdam 1882 hos Blietz. Navnebestemmelsen er ret tvivlsom.

WILLEM (eller GUILLIAM) HONTHORST (?)

Født i Utrecht 1604, begravet i samme By 19. Februar 1666. Elev af Abr. Bloemart og af sin ældre Broder Gerard H. 1643 gift i Haag. 1647 Hofmaler i Berlin. Meget produktiv Portrætmaler.

Nr. 29. Mand s portræt. Brystbillede i Legemsstørrelse, vendt $\frac{3}{4}$ mod højre. En ung Mand med mørke Øjne, tyndt Over- og Fipskæg og brunt Haar, der falder ned over Skuldrene. Han har sort Dragt med hvid Krave. Graa Baggrund. Om Portrætet er malt en oval Stenramme med Kartoucher.

T. 70. 57. Købt 1882 i Amsterdam hos Blietz.

REMBRANDT HARMENSZ VAN RIJN

Født i Leiden 15. Juli 1606, begravet i Amsterdam 8. Oktober 1669. Søn af en velstaaende Møller og 1620 indskrevet ved Universitetet i Leiden. Her Elev af Jacob van Swanenburgh, senere af Pieter Lastman i Amsterdam. Efter endt Læretid bosat i Leiden, indtil han 1631 flyttede til Amsterdam, hvor han blev en søgt Portrætmaler og 1634 giftede sig med Saskia van Uilenborch. Efter hendes Død i 1642 maatte han kæmpe med økonomiske Vanskeligheder. 1656 blev han fallit, og hans store Kunstsamlinger solgtes ved Auktion. De ypperste Værker frembragte han i sine senere Aar, men han døde i Fattigdom. I sine Velmagtsdage havde han haft talrige Elever, og endnu i det 18de Aarhundrede fandt han mange — mere eller mindre overfladiske — Efterlignere.

Enestaaende som Maler og Sjælelivsskildrer er Rembrandt den hollandske Malerkunsts ypperste Mester og en af Verdenskunstens største.

Nr. 30. Brystbillede af en midaldrende Mand (Kunstnerens Broder). Vendt $\frac{3}{4}$ mod højre, med klumpet Næse, filtret, graasprængt Haar og Hageskæg. En rødbrun Kappe sammenholdes over Brystet af en meget stor firkantet Agraf. Grøngraa Baggrund.

T. 19,5. 15,5. Købt 1913 i München af Julius Böhrer. Tidligere i Charles Turners Samling, London.

Det velbevarede lille Billede viser den ejendommelige Teknik, Rembrandt har anvendt i mange letbehandlede Skitser og Studier; Træets rødlige Undergrund skiner hist og her igennem. Studiet hører ikke til Mesterens første Periode og heller ikke til hans seneste. Direktør for Kaiser Friedrich-Museum W. v. Bode skriver Februar 1913 om Billedet: «Ich möchte nämlich das Bild, das etwa um 1643/45 entstanden ist, mit in den Supplement-Band meines Rembrandt-Werkes aufnehmen.»

Modellen, som ofte er bleven benyttet af Rembrandt, antages for at være Malerens ældre Broder Adriaen Harmensz van Rijn, først Skomager, senere Møller, født 1597 eller 98, død 1654. En gammel Kopi efter Billedet, vistnok fra det 18de Aarhundrede, findes i Privateje i Brüssel.

Nr. 31. Landskab. Over en Eng med en Aases Udkanten af en Skov og til højre nogle Huse og Hytter ved en stor Trægruppe; Huset bag Træerne spejler



N^o 27
Frans Hals



1628
Jacob Adriaensz Backer



N^o 29
Willem Honthorst



^{N^o 30}
Rembrandt Harmensz van Rijn





Pembrandt Harmensz van Rijn

sig i en lille Sø. Paa Vejen i Forgrunden rider en Bonde med rød Hue paa en hvid Hest og følges af en springende Hund. Længere til højre gaar en gammel Kone og en Dreng. Midt i Billedet lyser Luften gyldent over de mørke Trær, tunge Skyer til begge Sider.

Betegnet:

Rembrandt. f 1639

T. 20. 37. Købt 1913 hos Julius Böhler i München. Ejedes tidligere af Sir George Donaldson, London. Dr. Hofstede de Groot har 1913 medgivet et Fotografi efter Billedet følgende Attest «Das unterzeichnete erklärt, dass er das Gemälde, wonach diese Photographie gemacht ist, genau untersucht hat und dass er dasselbe für ein echtes, echt signiertes, 1639 datiertes Werk von Rembrandt hält, das als solches beschrieben werden wird in seinem Beschr. u. krit. Verzeichnis der Werke dieses Künstlers.»

Nr. 32. En Lærd i sit Studerekammer. Med venstre Haand støttet under Hagen og Pennen hvilende i den nedhængende højre sidder han tankefuld ved sit Arbejdsbord, af hvis mange Bøger en ligger opslaaet. Han har en brun, pelsværksbræmmet Kappe over en lys citrongul Dragt med lakrøde Ærmer, et mørkt, broget Skærf er bundet om Livet, og paa Hovedet har han en lakrød Hue. Det vissentrøde persiske Bordteppe har et brungrønt Mønster. Til venstre for det grønne Forhæng bag ham skimtes paa et andet Bord en Lysestage ved Bøger og Papirer. Paa Baggrundsvæggen ses over de to Globes Hylder med Bøger og et rundbuget Vindu; til højre staar en Stol med en Pude foran et brunt Forhæng.

L. 96. 83. Købt 1912 i München hos Julius Böhler. Tidligere i Jules Porges' Samling, Paris.

Billedet har været tilskrevet Rembrandts Elev Salomon Koninck, hvis Arbejder dog aldrig viser saa rig en Farvefylde og heller neppe saa fin en Stemning. I begge Henseender bringer det paafaldende stærkt Mesteren selv i Erindring. Men hans tekniske Behandling er ikke genkendelig i Billedet, hvor Farvens Overflade paa mange Steder har lidt. En lignende Fremstilling har Rembrandts to «Filosof»-Billeder (fra 1633) i Louvre og flere af hans Raderinger og Tegninger. Hvis Billedet bør opfattes som et af en uskaansom Restaurator mishandlet Billede af Rembrandt, maa det vistnok stamme fra Perioden 1640–45. I hvert Fald er det selv mellem hans bedste Elever vanskeligt at udpege nogen, til hvem det med Rimelighed kan henføres.

HOLLANDSK. XVII AARHUNDREDE

Nr. 33. Portrætgruppe i mythologiske Kostymer. Figurer i Legemsstørrelse med landskabelig Baggrund. Som Venus sidder længst til venstre en blomsterkranset ung Dame med et blaat Klæde over en gul Dragt. Den nøgne Amor paa hendes Skød betragter det Æble, som Moderen, der holder en Krans over hans Hoved, har modtaget som Skønhedspris af Hyrden Paris, en ung skægløs Mand, der staar til højre med rød Kappe over sin graa Kofte; hans Hyrdehund strækker sit Hoved hen i Forgrunden. Under hans udstrakte højre Arm kommer en nøgen Dreng med en Blomsterkurv; i Baggrunden ses to mythologiske Skikkelser, vel de

besejrede og fortørnede Gudinder Minerva og Juno. En halvnøgen Kvinde bag Venus fejrer dennes Triumf ved at slaa paa Tamburin.

L. 186. 146. Købt i København 1885 hos C. Petersen.

Billedet, der skyldes en Maler af den saakaldte «akademiske» Retning og er beslægtet med Arbejder af Cæsar van Everdingen, er et karakteristisk Eksempel paa en hollandsk Modesmag, der gav sig mange besynderlige Udslag. Paa et Jan Victors tilskrevet Billede i en Samling i Prag har en hollandsk Borger ladet sig fremstille som Herkules paa Skillevejen; Gregorius van Klimt, Gæstgiver i Amsterdam, forpligtede ved en Kontrakt Maleren Jan Lievens til at fremstille ham som Scipio, hans Kone som Pallas og Resten af Historien paa behørig Vis; Urtekræmmeren Gabriel Lelienkamp lod sig og sin Kæreste male som Englen Gabriel og Jomfru Maria (W. Martin i Monatshefte für Kunstwissenschaft, I 1908, S. 744—46).

HENDRIK GERRITZ POT

Født i Harlem omtrent 1585, død i Amsterdam Oktober 1657. Elev af Karel van Mander og paavirket af Frans Hals, der har malt hans Portræt paa to af de store Skyttebilleder i Museet i Haarlem. Sammesteds findes en af H. P. 1622 malt Allegori og hans 1630 malte — tidligere B. van der Helst tillagte — Billede af Officererne ved Borgergarden. 1634 malte han i England Karl I's Portræt, nu i Louvre. Senere var han bosat i Amsterdam.

Hans Arbejder er højst forskellige i Karakter og Værdi; i sine bedste Genre-billeder og Portræter er han en udmærket Maler.

Nr. 34. En Kavallers Besøg hos tre Kurtisaner. Bag et Bord med Resterne af et Maaltid sidder en purung Herre iført gul Kofte med grønne Sløjfer og en bred graa Hat med grønne Fjær. Lidt omtaaget ser han forelsket paa den koket smilende Dame, der sidder til højre for ham i blaa Dragt med sort Overkjole. Han har grebet hendes højre Lillefinger med sin venstre Haand, medens en gammel Kælling bag dem ivrigt stræber efter at fremme deres Pagt. En sortklædt Medbejlerske har rejst sig ved Bordenden til venstre og grebet Herrens højre Haand. Som Tilskuer sidder i Forgrunden en tredje Dame i gul Kjole med røde Ærmer og Slidser. Ad en Dør i Baggrunden til højre kiger en rødklædt Fyr grinende ind. Paa Væggen hænger Landskaber i Esaias van de Velde's Stil. Under det grønne Bordteppe ligger en hvid Skødehund; i Forgrunden til højre er en Stol med Kavallerens Kappe og Kaarde.

L. 98. 136. Købt 1910 i München hos Julius Böhler. Solgt i Paris Maj 1907 paa Ch. Sedelmeyers Auktion (Cat. II. S. 114 som I. M. Molenaer: Séduction). Det ejedes tidligere af Otto Pein i Berlin og solgtes ved Auktionen over hans Samling i Köln 1888.

Billedet er et af Malerens ypperste. Et meget mindre Billede i Haag med de samme Modeller og det samme Antal Figurer, men anderledes grupperede, er gengivet i Bredius' «Die Meisterwerke d. kgl. Gemäldegalerie in Haag», hvor ogsaa det ovenfor beskrevne Billede omtales i Teksten (S. 52) som fortrinligt. Kompositionen er i dette væsentligt forbedret, de enkelte Figurer livfullere og udtryksrigere. Rin-



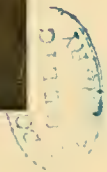
^{Nr 32}
Rembrandt Harmensz van Rijn(?)



N^o 22
Hollandsk 17. aarh



N^o 34
Hendrik Gerritz Pot



HOLLANDSK MALERKUNST

gere er et lille Billede i Londons National Gallery af samme Art med tre Herrer og to Damer.

Efter Dragterne er disse Billeder malte omtrent 1625, da Genren, som synes skabt af Dirk Hals og fremstaaet under Indflydelse fra Frans Hals, havde en stor Folkeyndest i Holland og dyrkedes af en Mængde Malere.

PIETER CODDE

Født 1599 eller 1600 i Amsterdam, død i samme By 12. Oktober 1678. Rimeligvis Elev af Frans Hals, hvis amsterdamske Skyttebillede han 1637 fuldførte. Bosat i Amsterdam, hvor han giftede sig 1623 og beboede sit eget Hus.

Han er en dygtig Maler af den Art «Selskabs» og Soldaterbilleder, som i Tiden 1620—40 synes at have været højst populære i Holland. Foruden Fremstillinger af lystig Festen med unge Damer, Spil i Vagtstuen o. l. har han dog malt smukke Portrætbilleder. Et saadant af en fornem Herre med sin Frue og deres lille Datter findes i Museet i Bergen.

Nr. 35. Spillerne. Fire unge Officerer er samlede om et Bord med graagrønt Klæde; de tre er optagne af Spillet, den fjerde tænder sin Pibe. Billedets Hovedperson er en fra Ryggen set Spiller med et gult Skærf over en gul Kollert. Den til venstre siddende Herre er klædt i blaagraat, den til højre staaende i brungraat. Til venstre bringer en Page i brun Kofte et Glas paa en Bakke. Mørk graa Grund.

T. 34. 29. Købt 1882 i Osnabrück hos Uhlenkamp.

JAN MIENSE MOLENAER

Født i Haarlem omtrent 1610, begravet i samme By 19. September 1668. 1636 gift med den begavede Malerinde Judith Leyster. Rimeligvis Elev af Frans Hals, af hvem han i sine tidligste, køligt stemte Billeder er paavirket; senere slutter han sig til Brouwer og Ostade og foretrækker brunlige Toner.

Han har malt et uhyre Antal Billeder, ikke faa gode, men de fleste dog af underordnet Værd.

Nr. 36. Det gode Glas. En Pige i frisisk Dragt sidder med et Glas i venstre Haand og vender leende sit Hoved mod Beskueren. Til højre tænder en Mand sin Pibe ved et Fyrfad. Ved Siden af dette staar paa et grønt Bordteppe en Fogliette.

Betegnet:

Molenaer

T. 16½. 14. Købt i Christiania i 80erne af Kommandørkaptajn Chr. Petersen.

QUERINGH GERRITZ BREKELENKAM

Født omtrent 1620 i Swammerdam ved Leiden, død i Leiden 1668. Antages for Elev af Gerrit Dou. 1648 indtraadt i LukasGildet i Leiden, hvor han virkede som Kunstner til sin Død.

Først i nyere Tid er han bleven værdsat efter Fortjeneste som en af de elskværdigste og aandfuldeste mellem det 17de Aarhundredes hollandske Genremalere.

Nr. 37. Moderen med Barnet. Siddende foran Ovnens ser hun fremfor sig med et tankefuldt Udtryk i de brune Øjne og holder Hænderne foldede om Barnet, der, efter at have faaet Die, er faldt i Søvn paa hendes Skød. Moderen har et hvidt Hovedklæde og et rødt Livstykke med gule Ærmer, Skørtet og Strømperne er zinnoberrøde, Barnet har en graa Hue med sorte Baand, graa Trøje og himbærrød Kjole. Et violetligt Klæde er lagt over Vuggen. I Baggrunden ses over et stort brunt Skab et Viskestykke, et Lerfad, en Tintallerken og en Trækande.

Betegnet (paa Overkanten til venstre):

QB 61

T. 50. 37. Købt 1912 hos Julius Böhler i München. Tidligere i Jules Porges' Samling, Paris. Det velbevarede Billede hører til Kunstnerens ejendommeligste og mest indtagende.

EFTER JAN STEEN (?)

Født i Leiden 1626, begravet i samme By 3. Februar 1679. 1646 Student ved Leiden Universitet. Vekselvis bosat i Haag, Delft, — hvor han ejede et Bryggeri, — Haarlem og Leijden, hvor han 1669 fik Værtshusholder-Bevilling.

Som Fortæller og Karakterskildrer den vidfuldeste hollandske Genremaler er han ogsaa rent som Maler i sine bedste Værker en fremragende Mester. Mange gamle Sagn fortælles om hans letsindige og uordentlige Levnet, hvis ofte kummerlige Kaar dog aldrig skal have forstyrret hans gode Lune.

Nr. 38. Det Indre af et Bryggeri. Tre Trin fører midt i Billedet op mod venstre til en Forhøjning, hvor otte Bryggerknægte mæsker om et Bryggerkar foran to Kedler. En rød Trøje er smidt paa Gulvet; gennem det rundbuede Vindu, fra hvilket Lyset kommer, ses den blaa Himmel. Til højre bortbærer to Mænd en Stabel tomme Tønder; en Bryggerknægt fylder paa en Tønde, en anden fyrer under Bryggerpanden i Baggrunden.

Billedet er foroven afsluttet i en flad Bue, og paa en Tavle under det er med store Bogstaver malt det hollandske Vers:

De Brouwerij, waerlick neen zei Jan Steen
't Penceel alleenlick houdt my ter Been.

(Sandelig ikke Bryggeriet, sagde Jan Steen, alene Penslen holder mig paa Fode.)

73. 78. Købt i München 1911 hos Bernheimer.

Det som Kunstværk tarvelige Maleri er mærkeligt ved sin i kulturhistorisk Henseende interessante Fremstilling og det tilføjede Vers. Dette — og Billedets ejendommelige Form — har ladet Julius Böhler formode, at Jan Steens eget Bryggeri — «De Roskam» (Hestestriglen) i Delft — her er bleven fremstillet i et Hastværksarbejde, der kun, ligesom Albert Cuyp's Billede i Amsterdam af Vinhandlerforretning, har været bestemt til et Udhængsskilt, maaske for Kunstnerens eget Værtshus.



N^o 35
Pieter Codde.





1737

Queringh Gerritz Brekelenkamp.



N^o 38
After Jan Steen.

Skøndt Billedets paafaldende ringe Udførelse vanskeligt kan tiltroes Jan Steens egen Haand, har Bryggerknægtenes livfulde Bevægelser umiskendeligt Præget af hans ejendommelige Stil. Verset, der i nyere Tid er bleven opmalt, minder baade om de Smaarim, Jan Steen selv paaførte sine Billeder, og de i Holland almindelige Skiltevers (Van Lennep en ter Gouw: De Uithangteekens, Amsterdam 1868). Dets Indhold synes dog ikke ret egnet for noget Skilt. I hvert Fald udtaler det sig utvivlsomt i fuld Overensstemmelse med de virkelige Forhold.

GABRIEL METSU

Født i Leiden 1630 (eller 29), begravet i Amsterdam 24. Oktober 1667. Rime- ligvis har Gerrit Dou været hans Lærer; hans Ævner maa have været tidligt skattede, da han allerede 1644, kun halvvoxen, undertegnede en Ansøgning om Oprettelse af et Lukas-Gilde i Leiden. Ved 1655 bosatte han sig i Amsterdam.

Hans egentlige Omraade er Fremstillingen af det jævnt borgerlige Hverdagsliv. Han lægger sjældent Vægt paa at give sine Billeder et interessant fortællende Ind- hold, men er en Mester i at gennemføre dem med den mest raffineret delikate Be- handling. I Billederne fra hans bedste Tid er ogsaa Farveholdningen meget smuk; hans seneste Arbejder er noget kolde og afglattede.

Nr. 39. Kærlighedsbrevet. Ved en Stenbalustrade med Blomster i en hvid Vase sidder til højre en ung Dame i Profil med venstre Haand hvilende paa en opslaaet Bog i Skødet. Hun har et hvidt Hovedklæde, et hvidt Klæde om Skul- drene, rød Kofte og graa Kjole. Med højre Haand modtager hun den Billet, et brunklædt Bud overrækker hende med Hatten i Haanden. I Baggrunden ses gen- nem en Stenbue en statelig Bygning med en Trappeopgang.

Betegnet paa Balustraden:

G. Metsu.

T. 25. 25. Købt 1911 i München hos Julius Böhler.

W. Bode har utvivlsomt med Rette bestemt Billedet som et karakteristisk, ved Tonernes og Behandlingens Finhed fremragende Værk fra Metsus bedste Tid, uagtet der i Hertugen af Arenbergs Samling i Brüssel findes et andet Eksempplar af samme Komposition, der i alle Enkeltheder stemmer nøje overens med dette. Her- tugen af Arenbergs Billede, der i Hofstede de Groots Fortegnelse over Metsus Arbejder opføres som Nr. 183 og i John Smiths som Nr. 70, stammer fra England, hvor det solgtes 1815. Maaske er det det den Langaardske Samling tilhørende Billede, der solgtes 23. September 1814 i Amsterdam paa Auktion efter La douairière Boreel.

En tidligere Ejer har ladet sit Segl paasætte Billedets Bagside. Dets øverste Felt har tre Stjerner, dets nederste en Stork paa et Træ.

Direktør for Kaiser Friedrich-Museum W. v. Bode skriver 28. Juni 1911 om Billedet: «Ihr kleines Bild von G. Metzu mit den Figuren eines jungen Burschen und eines Mädchens hat mich sehr interessiert. Es ist ein ganz zweifellos ächtes, charakteristisches und intaktes Werk von Gabriel Metzu, das meines Erachtens seiner mittleren Zeit angehört, etwa dem Jahre 1660. Dafür ist auch die echte Namensinschrift ganz charakteristisch.»

KARL MADSEN

EGBERT VAN HEEMSKERCK

Født i Haarlem 1634, død i London efter 1711. Pieter Grebber antages for hans Lærer. 1663 i Haag, 1665, senere i England, hvor ogsaa en Søn af ham med samme Navn skal have virket som Maler.

Fortrinsvis Genremaler med et satirisk Syn paa Modellerne, enten disse er Bønder eller Kvækere. Adriaen Brouwers Billeder har aabenbart haft en afgørende Indflydelse for ham. Han er en meget dygtig Kunstner, men har en paafaldende Tilbøjelighed til at nedstemme Tonen i sine Billeder urimeligt dybt.

Nr. 40. Den lystige Vise. I et Rum med en Kamin til højre og et Viesandskar ophængt paa Væggen over et Skab med Fødevarer, har en ung Knøs taget Plads ved en Tønde med en stor Geneverdunk. Efter et Blad, han holder i Haanden, synger han en Vise. Hans Sidekammerat med den høje Hat synger med, bag dem staar en Fyr med grinende, vidtaaben Mund. Sangen morer i ikke mindre Grad den svedne Gamle, der sidder til venstre med en bred Hat paa Hovedet og stopper sin Pibe, og den til højre bænkedede overstadigt lystige Mand med Pibekraven og den violette Vams. Over Bænken rækker en ung Gæst sig hen for at lytte.

T. 21. 27½. Købt af Hotelejer Wilckening.

Det lille Billede, der er malt paa et ældre Maleri, hvis lakrøde og lysgrønne Toner hist og her skinner igennem, er maaske det fortrinligste, der kendes af E. v. H., smukt ved sin milde, dæmpede Tone, og meget mærkeligt ved den fine, rammende Karakteristik af Ansigternes Udtryk. Livfuldheden er aldeles Brouwersk.

PIETER JANSSENS

Det paa et Par af denne Malers Billeder tilføjede Bogstav E. har ladet formode, at han var identisk med den i Brügge fødte Pieter Janssens Ellinga, der 1657 blev Borger i Amsterdam og nævnes her 1662 som Maler og Musikant.

I sine smukke Interiørbilleder synes han at have varieret Fremstillingen af det samme Rum. Skodderne er lukkede for den nederste Del af to høje Vinduer, gennem hvis øverste Smaaruder Solen skinner ind; dens Reflekser lader en rød Stol tegne Skygger paa den hvide Mur; et lille Spejl hænger mellem Vinduerne. Disse Billeder har tidligere været tilskrevne Pieter de Hooch, der tydeligt nok har været Malerens Forbillede. Sin paafaldende Udygtighed som Figurmaler synes Janssens selv at have følt; oftest ses hans Figurer fra Ryggen. I sine Nature-morte-Billeder har han efterlignet Willem Kalf.

Nr. 41. Overbringelsen af et Brev. I en høj Stue med Bjælkeloft, Gulv med hvide, sorte og rødligtbrune Tavl og en Række Delfterfliser ved Foden af de hvide Vægge, sidder til højre paa en Stol en Dame i Færd med at læse et Brev, som en foran hende staaende — fra Ryggen set — sortklædt Kavaller med blond Paryk, Kaarde ved Siden og Hatten under højre Arm har givet hende. Damen har et hvidt Hovedtøj, grøn Trøje og et hvidt Forklæde over et brungult Skørt. En



1839
Gabriel Metsu

W
LIC
ARY



N^o 140
Egbert van Heemskerck





N^o 41
Pieter Janssens.

JOHN
JOHN
JOHN



HOLLANSK MALERKUNST

Pige med hvid Kappe, brun Trøje, hvidt Forklæde og blaa Kjole nærmer sig fra venstre med en Kande i højre Haand og et Glas i venstre. Under Spejlet paa den hvide Mur mellem de to høje Vinduer, hvis nederste Del er lukkede med Skodder, er et Metalfad med Kande og en Serviet hensat paa et Bord med et persisk Tæppe, i hvis brogede Farver Rødt er fremherskende. Over Skodderne ses røde Hus-tage, Skorstene og Bygninger; røde Gardiner er trukne fra Vinduerne; en rød Stol staar til højre foran den store Himmelseng med sammentrukne røde Forhæng. Til venstre er gennem en Døraabning, over hvilken der hænger et Landskabsbillede, Udkig til en Gang med et Vindu og en oplukket Dør til venstre. Solen skinner ned paa Gulvfliserne i Gangen og i Stuen.

L. 76. 67. Købt 1912 i München hos Julius Böhrer. John Smith: Catalogue raisonné, 1833, IV p. 231, Nr. 41 opfører det som et Værk af Pieter de Hooch. Det tilhørte 1826 Prins Beauharnais i München. Senere tilhørte det Hertugen af Leuchtenberg. Det er gengivet i Konturstik i Muxels 1841 udgivne Værk over Hertugens Malerisamling. Fra München førtes det med denne til St. Petersborg; Waagen nævner det i sit Værk «Gemäldesammlungen zu St. Petersburg» som et fremragende Værk af Pieter de Hooch. I Oud Holland, 9de Aarg., 1901, hvor Hofstede de Groot har offentliggjort den vigtigste Afhandling om Pieter Janssens, er Billedet p. 288—290 udførligt omtalt og gengivet i Lystryk. Det nævnes her som tilhørende det kejserlige Kunstakademi i St. Petersburg.

HENDRIK AVERKAMP

Født i Amsterdam 27. Januar 1585, død i eller efter 1663 i Kampen. I denne By var han fra omtrent 1625 bosat. Han kaldtes «De Stomme van Kampen».

Hans Smaabilleder og Tegninger viser oftest Vinterlandskaber med Skøjteløbere. De har i deres snurrige Naivetet vel saa meget af Stilen fra det 16de Aarhundrede som af Stilen fra det 17de, men udmærker sig ved deres morsomt opfattede og kvikt behandlede Smaafigurer.

Nr. 42. Sommeren. Midt i Billedet kommer med højste Sejl en med Mennesker fyldt Baad sejlende paa den spejlblanke Flod. Baadens Flag viser en af en Krans omgivet gul Løve paa hvid Bund. Til venstre i Floden rider to Ryttere, den ene med rød Hat. Ved Bredden til højre ligger et stort Orlogsskib fortøjet. Længere ude andre Sejlere; i Baggrunden en Kyst med en Kirke.

K. 21. 32. Sammen med efternævnte Modstykke af samme Størrelse købt 1892 i Christiania paa Auktion efter Medicinaldirektør Dahl.

Nr. 43. Vinteren. Paa en islagt Flod færdes Skøjteløbere, Bandyspillere og andre Personer, derimellem elegant klædte Herrer og Damer. Ved Bredden til venstre ligger en indefrossen Kuf udenfor en Bondegaard, længere tilbage ses en vingeløs Mølle. Til højre staar et stort Træ nær Forgrunden, længere tilbage ses en Tange med en Kirke.

JAN VAN GOYEN

Født i Leiden 13. Januar 1596, død i Haag April 1656. Elev af forskellige lidet kendte Malere i Leiden og Hoorn, senere — efter et Aars Rejser i Frankrig — af Esaias van de Velde, hvis lidt snurrigt gammeldags, men kærnerige og aandfuldt opfattede Landskaber van Goyens Ungdomsværker skuffende ligner. 1634 fik v. G. Borgerret

med en Kirke i Baggrunden til venstre. I Forgrunden ses ved Vejkanten to hvilende i Haag, hvor han 1649 blev Svigerfader til Jan Steen. Da hans Billeder blev slet betalte, søgte han at tjene Penge ved Spekulationer i Tulipanløg, Huse og Billeder, men døde insolvent. Han havde mange Elever og Efterlignere.

Med enestaaende Mesterskab har han karakteriseret de ejendommeligt hollandske Landskaber, især Flodpartierne med maleriske Silhouetter under en disig Luft med smukke Skyr. Billederne fra hans senere Aar har med deres faa og milde, fint samstemte graalige Toner den mest udsøgte Harmoni.

Nr. 44. Flodparti ved Dordrecht. Blæsten kruser Merwedens Bølger og driver store graa Skyr, hvis Kanter gulnes af Solen, hurtigt afsted over Kysten, hvor Groote Kerk med det kullede Taarn rager højt op over Byens Huse og Møller. Til venstre ligger to Flodfartøjer under Sejl, til højre roer en med Passagerer fyldt Færgebaad frem. Flere Sejlere længere ude paa Floden. Nogle af Færgens Folk har røde Dragter, en Mand i en Baad ved den nærmeste Kuf en rød Hue.

Betegnet (paa Kuftens Vinge):

VG

T. 48. 76. Købt 1909 i München hos Julius Böhrer.

Tidligere i den S. B. Goldschmidtske Samling, solgt ved Auktion i Wien 11. Marts 1907. Kat. Nr. 22. I Katalogets af Gustav Glück skrevne Tekst fremhæves det glimrende velbevarede Billede med Rette som et af Malerens smukkeste Billeder fra den Tid, da hans Ejendommelighed naaede til fuld Udvikling. «Prospektet af Dordrecht (Nr. 22), som ikke er dateret, men efter sin Stil tidligst maa sættes til Slutningen af 40erne, er baade i den brede maleriske Behandling og i Gengivelsen af Sø og Skyr aldeles mesterligt (unübertrefflich). Af ualmindelig og overraskende Virkning er Gengivelsen af det klare Lys, der skinner frem mellem Skyerne og falder ned paa det mørke Vands Krusninger.» Selv fremfor andre af Malerens gode Billeder, af hvilke mange fremstiller Dordrecht, set fra Søen, udmærker dette sig ved en straalende glansfuld Virkning, Farvens mærkelige Rigdom og de gyldne Toner overordentlige Skønhed.

SALOMON VAN RUYSDAEL

Født i Haarlem omtrent 1600, begravet i samme By 1. November 1670. 1623 i Haarlems Lukas-Gilde og allerede 1628 besunget af S. Ampzing som en af Byens dygtige Kunstnere. Uddannet under Paavirkning fra Esaias van de Velde og Jan van Goyen, til hvis Stil han i sine tidligste Arbejder slutter sig nøje. Senere søger han kraftigere Virkninger og faar tilsidst Forkærlighed for ret sortladne Toner. Foruden Landskaber malte han Billeder med døde Harer og Fugle, undertiden henlagte paa Borde af det af ham selv forfærdigede imiterede Marmor.

Hans bedste Landskaber har en ejendommelig venlig Hygge, der forhøjes ved den fortrinligt anbragte Staffage.

Nr. 45. Brønden ved Landevejen. I Billedets Midte ses foran en stor Trægruppe en Vippebrønd, ved hvilken Vejfarende og Vogne holder Rast. Landevejen gaar skraat ind i Billedet forbi en af Trægruppen omgiven Gaard mod en By



N^o 42



N^o 43
Hendrik Averkamp.





BOSTON
PUBLIC
LIBRARY

N^o 44
Jan van Goyen



N^o 45
Salomon van Ruysdael

POS
PUB
LIBRARY

HOLLANDSK MALERKUNST

med en Kirke i Baggrunden til venstre. I Forgrunden ses ved Vejkanten to hvilende Vandringsmænd og en Hund, paa Vejen to Ryttere, den ene med rød Kappe og hvid Hest. Graa, skyet Luft.

Betegnet:

S. Ruyssdael
1643

Ovalt. T. 49. 64. Købt 1911 hos Julius Böhrer i München. Tidligere hos Bankier Künzler, München. Smukt og velbevaret Billede med samme Fortrin som Kunstnerens — mere almindeligt forekommende — Flodprospekter.

JOHANNES PIETERSZ SCHOEFF

Født 1609, død efter 1660, rimeligvis i Haag, hvor han 1638 var bosat (som Nabo til van Goyen) og 1641 fik Borgerret. Landskabsmaler og Kunsthandler. Mange af hans Billeder er eller har været tilskrevne van Goyen, der var hans Forbillede og rimeligvis hans Lærer.

Nr. 46. Hollandsk Landskab. Fire Bønder er samlede paa en Jordhøj, der til højre hæver sig i Taarnform. Til venstre, hvor et Kirketaarn ses over et Krat, Udsigt over flade Enge mod Søen med Skibe under en Luft med drivende Skyr. I Mellemgrundens Midte to Figurer.

Betegnet:

J. Schoeff
1647

T. 58. 39. Købt 1912. Tidligere i S. Larpents Samling, Christiania.

JAN WIJNANTS

Født i Haarlem omtrent 1605?, død efter 1682, rimeligvis i Amsterdam. Uddannet i Haarlem, hvor han 1642 optoges i Lukas-Gildet. 1660 bosat i Amsterdam, hvor han fra omtrent 1672 søgte at forøge sine utilstrækkelige Indtægter ved at være Værtshusholder.

Nr. 47. Landskab med Udsigt over en Flod. Antastede af Tiggerdrengene rider midt i Billedet en Herre og en Dame paa Vejen, der slynger sig mod Forgrunden; foran dem løber en Jæger, der ses to Hunde forfølge en Hare. Til højre omgiver store Træer en Bakke, hvor en Hyrde hviler mellem Geder og Faar. Til venstre for Vejen har to Vandrere taget Plads paa en Skrænt, over hvilken der er Udsigt til en Kirkeruin og et Herresæde paa Flodens venstre Bred og fjerne Bakker eller Klitter. Sollys fra venstre paa de gule Skyr, paa Kirkeruinen, paa Rytterskens hvide Hest og røde Sadel.

Betegnet:

J. Wijnants. A^o 1667

L. 52. 67. Købt 1910 i München hos Julius Böhrer.

Som mange andre af hans Landskaber er ogsaa dette forskønnet ved en udmærket anbragt og smukt malt Staffage. Den synes her at skyldes Philips Wouwermann.

ALLART VAN EVERDINGEN

Døbt i Alkmaar 18. Juni 1621, begravet i Amsterdam 8. November 1675. Elev af Rollandt Savery, hvis fantastiske Bjerglandskaber var meget beundrede af Samtiden, og senere af Pieter de Molijn, der hører til Grundlæggerne af det nationale hollandske Landskabsmaleri. Efter Houbrakens Beretning sejlede Everdingen i sin Ungdom med et Skib, der skulde til en Østersøhavn, men af en stærk Storm førtes til Norges Kyst. Bevisligt har Maleren ogsaa (som omtrent 20aarig) opholdt sig i Sverige (Södermanland). 1645 indskrives han som Mester i Lukas-Gildet i Haarlem og giftede sig. Efter 1652 i Amsterdam, hvor han 1657 indskrives som Borger.

Flertallet af hans talrige Billeder og Raderinger er digtede over de Indtryk af Fjeldnaturens Storhed og Ensomhed, han havde modtaget paa sin Rejse til Norden. Hans poesirige Fremstillinger af de brusende Fossefald har været Forbillederne for mange af Jacob van Ruisdaels senere Værker.

Nr. 48. Vandfald mellem Klipper. Under Klipper, hvor en mægtig Gran rager op over et Bjælkehus, styrter en bred Fos fra det mørke Skovdyb sig frem mod Forgrunden til venstre. Til højre ligger omstyrtede Granstammer under en Brink med Løvtrær. I Forgrundens Midte spiller en Gedehyrde med rød Hue paa Lur, ved Siden af ham staar en Spinderske med blaa Trøje. Længere mod højre malker en Hyrdpige en Ged. Ved Bjælkehuset og paa den smalle Bro over Fossen ses Ryttere og Fodgængere. I Baggrunden til højre skimtes et Kirketaarn.

Betegnet (under Spindersken):

A. V. EVERDINGEN

L. 82. 72. Købt 1909 hos Julius Böhler i München. Tidligere i Leitners Samling, Wien.

Staffagen er malt af Johannes Lingelbach (1623—1674).

Billedet er et godt og karakteristisk Arbejde af Everdingen. Fossens grøngraa Vand er vel endog gengivet med større Natursandhed, end Ruisdael naar i Billeder med lignende Æmner.

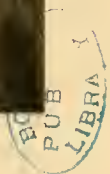
JACOB VAN RUISDAEL

Født i Haarlem 1628 eller 1629, begravet i samme By 14. Marts 1682. Søn af Rammefabrikanten Isaack v. R., hvis Broder, Maleren Salomon v. R., antages for at have været hans Lærer. Stærkest er han dog paavirket af Cornelis Vroom. 1659 fik J. v. R. Borgerret i Amsterdam, hvor han synes at have levet ret ubemærket og upaaskønnet. Efter længere Tids Svagelighed fik han 1681 Plads i en Stiftelse i Haarlem; hans Begravelse var en Fattigbegravelse.

Han er af Hollands Landskabsmalere den, der har det mest poetiske Gemyt, den fineste og dybeste Naturopfattelse. I sine bedste Aar foretrækker han jævne Motiver, især fra sin Fødebys Omegn, Skovene og Klitterne ved Haarlem. Han maler ogsaa Stranden og Søen. Senere bygger han rigere og digter friere Kompositioner for at



1847
Jan Weynants



udtrykke Naturens højtidsfulde Majestæt. Selv om han har besøgt de tyske Rhinegne, er Everdingens Indflydelse kendelig i Ruisdaels mange melankolske Billeder af rivende Strømme og brusende Vandfald mellem granbevoksede Klipper med triste Borgruiner.

Nr. 49. Vejen i Udkanten af Egeskoven. Efteraaret nærmer sig; Løvet paa nogle af Træerne er allerede brunet. Vedholdende Regnskyl har fremkaldt store Oversvømmelser. Gennem en saadan vandrer en Kone med en Tøjkurv paa Hovedet og en Dreng ved Haanden; ved Siden af hende gaar en Mand. Et blegt Solstrejf falder ind paa Vejen, hvor den krummer sig indefter i Skoven. Til venstre for denne Udsigt over Enge mod et Herresæde. Skyet Luft med blaa Himmel øverst til venstre. Betegnet (paa en fældet Træstamme):



L. 51. 65. Købt 1909 hos Julius Böhrer i München. Tidligere i engelsk Privateje. Maalene stemmer overens med det i Hofstede de Groot's Fortegnelse over Ruisdaels Arbejder under Nr. 636 opførte Skovlandskab, der solgtes paa Auktion i Rotterdam 1824. (Smith Nr. 193.)

Smukt og velbevaret Billede fra Kunstnerens tidlige Tid, hans Haarlemer-Periode. Motivet er sagtens fundet i Skovene vest for Haarlem. Medens mange af hans andre Billeder misklædes af de af andre Malere indsatte Figurer, har han her aabenbart selv malt den fordringsløse og godt anbragte Staffage.

S. R. HOLLANDSK. XVII AARHUNDREDE

Nr. 50. Landskab ved en hollandsk Flod. Nær Forgrunden ses forskellige Fodgængere, en Hund og en Rytter med rød Vest og gule Ærmer paa Vejen, der til venstre gaar forbi tre store Trær og længere tilbage slynger sig foran en af Trær omgiven Gaard og en Vindmølle mod en By, hvis Hustage og store Kirke ses i Baggrunden til højre. Sejlere paa Floden i Nærheden af Byen.

Betegnet:



T. 53. 83. Købt i København hos C. Petersen.

Skøndt Billedets Stil kan minde noget om Arbejder af Salomon van Ruysdaels mindre fremragende Søn Jacob Salomonsz v. R., er det dog, trods sin behagelige dekorative Virkning, for løst og flygtigt behandlet til at kunne tilskrives ham.

DANIEL DE BLIECK

Arkitekt og Arkitekturmaler, desuden Portrættegner og en Tid lang Forstander ved Mønten i Middelburg, i hvis Lukas-Gilde han indtraadte 1647. I 60erne var han Medlem af Gildets Bestyrelse. Han døde i Middelburg 1673.

Nr. 51. Kirkeinteriør. I Sideskibet af en Kirke med Renæssancearkitektur hænger en Krone med tændte Lys ned fra Loftet. I Baggrunden ses Prækestolen og

KARL MADSEN

Korrundingen. Nogle af de Besøgende danner samtalende Grupper. En Hund gør ad en anden, der lopper sig paa Gulvets Flisetavl.

Utydeligt betegnet:

251111
1651

T. 50. 37. Købt 1884 hos Neuen i Köln.

Henførelsen til Blieck er tiltraadt af Hofstede de Groot. Billedet er utvivlsomt ikke nogen Portrætfremstilling af en da eksisterende Kirke; Kunstnerens arkitektoniske Fantasi har komponeret det her fremstillede Rum.

PIETER CLAESZ

Født i Burgsteinfurt omtrent 1600, begravet i Haarlem 1. Januar 1661. Allerede 1617 gift i Haarlem. Fader til Dyrmaleren Claes Berchem.

P. C. hører til de Hollændere, der tidligst fremstillede døde Genstande i maleriske Opstillinger. Farverne i hans Frokostborde med store Vinglas, Tin- eller Sølvfade og Citroner er underordnede den harmoniske Grundtone, og paa sit lille Omraade er han en fremragende Dygtighed.

Nr. 52. Frokostbord. Paa et med en hvid Dug halvt dækket Bord staar et Sølvfad med Resterne af en Postej ved Siden af et Glas med Rhinskvin. Til venstre et Fad med en Citron og et Fad med Frugter. Mellem dem en væltet Sølvskaal foran en rigtmonteret Nautilus og et Vingelas. Brunlig Grundtone.

T. 58. 75. Købt 1883 i København hos Salomon. Samme Komposition forekommer i flere Eksemplarer (Berlin og Lucca).

HOLLANDSK. XVII AARHUNDREDES MIDTE

Nr. 53. Østers og Frugter paa et Bord. Paa et med et grønt Teppe halvt dækket Bord er ved en sølvforgylt Renæssancepokal og fire forskellige Glas hensat et Fad med Østers, et Fad med en Citron, et Fad med Ferskner og et Fad med et Granatæble. Bag dette staar længst til højre en Kurv med Abrikoser, Vindruer og en Melon; et hvidt Klæde falder fra Kurven frem paa Bordet. I Baggrunden er et rødbrunt Forhæng ophæftet foran en Stenmur, hvor Solen skinner ind.

T. 67. 91. Købt i Osnabrück 1882 hos Uhlenkamp.

JAN WEENIX

Født i Amsterdam 1640, død i samme By 20. September 1719. Søn og Elev af Jan Baptist W. Mest virksom i sin Fødeby, dog fra 1664—68 i Utrecht og fra 1702—12 i Düsseldorf, hvor han for Kurfyrsten dekorerede Slottet Bensberg med en Række store Billeder. Ogsaa i mange Huse i Amsterdam blev Felterne dekorerede med de Fremstillinger af Jagttrofær, for hvilke Maleren med Rette nød stort Ry.



N^o 49
Jacob van Ruysdael.





Nr 51

Daniel de Blicke



N^o 32
Peder Claessz



№ 59
Hollandsk 17 aark. midte.

HOLLANDSK MALERKUNST

Paa sit særlige Felt er han en yderst behændig Virtuøs, der forstaar at forene en god dekorativ Helhedsvirkning med en sirlig Udpensling af Enkeltheder, f. Eks. Haarene i en Hares Pels.

Nr. 54. Dødt Vildt. Paa en Træstamme er ophængt en død Hare, et Krudthorn og en Agerhøne; ved Stammens Fod ligger en dræbt Spætte og en Haglpung. Til højre en Vandpyt foran store Skræpper.

Landskabelig Baggrund. Nederst til højre Spor af en udslettet Signatur: I

L. 96. 74. Købt i København hos C. Petersen.

HENDRICK SCHOOCK

Født i Utrecht, hvor han omtales 1669 til 1696 og sammen med Maleren Hoet grundlagde en Tegneskole.

Hans ret sjældne Billeder viser ham stærkt paavirket af Jan Davidsz de Heem, der utvivlsomt har været hans Lærer. H. S.s Billeder er lidt urolige i Virkningen, men sirligt og smukt behandlede i deres store Rigdom af Enkeltheder.

Nr. 55. Frugter. Paa et Stenbord, der er delvis dækket af et grønt Teppe med gyldne Frynser, er hensat en halvfylt Rømer, en Tallerken med en halvt skrælet Citron, et Granatæble, Vindruer, Meloner, Ferskner, Figen og en kinesisk Skaal med Jordbær. Bag Vindruerne ses en stor Kurv med Majscolber og mange Frugter. I Baggrunden er foran et ophæftet graat Forhæng anbragt et Spidsglas og en Nauutilus i Renæssance-Montering paa en blaa Kasse. I Vinduet til venstre er et Egern med Bjeldehalsbaand i Færd med at spise en Valnød.

Betegnet:

L. 102. 84. Købt i København hos C. Petersen.

H. Schoock. fe.

ABRAHAM MIGNON

Født i Frankfurt a. M. Juni 1640 og død i samme By (eller Wetzlar) 1679. Virkede i mange Aar i Utrecht som Jan Davidsz de Heems bedste Elev.

Nr. 56. Frugtbillede. Foran en Kurv, paa hvis Hank der sidder en Stillids, og hvor der mellem forskellige Frugter er anbragt en Fuglerede med tre Æg, ligger et Kaalblad med Brombær, en Melon, en Kvædefrugt, Blommer, Artiskokker, Kastanjer og spansk Peber.

L. 76. 64. Købt i København hos C. Petersen.

I mange af Mignons Kompositioner (Dresden, Louvre o. a. St.) er Fuglereden og Fuglen anbragt paa samme Vis.

JAN BAPTIST WEENIX

Født i Amsterdam 1621, d. 1660 i Nærheden af Utrecht. Elev af Abraham Bloemart og Claes Moeijart. I Rom fik han Kardinal Giovanni Baltieta Pamfili, der 1644

blev Pave Innocens X, til Mæcen, og antog sin Beskytters Fornavne. 1647 kom han tilbage til Amsterdam, 1649 bosatte han sig i Utrecht. Han har været Lærer for sin Søn Jan W., for sin Slægtning Melchior d' Hondecoeter og for Nic. Berchem.

J. B. W. har med ikke ringe Dygtighed behandlet vidt forskellige Emner, malt Havnebilleder, Hyrdestykker, døde Fugle, Portræter, Folketyper, bibelske Fremstillinger og Interiører med elegant påklædte Personer.

Nr. 58. Kærlighedsbrevet. I en Stue, hvor Lyset kommer højt fra venste, sidder bag et Bord med grønt Tæppe en fyldig ung Dame med en lysgul, hermelinsbræmmet Trøje over en kirsebærrød Kjole. Medens hun pyntede sig foran et lille Spejl, har Pagen overrakt hende Brevet. Han har en bruntribet Trøje med Blaåt i Ærmelidserne, i venstre Haand holder han sin Baret. Hans Hund springer op ad Bordet. Et Billede i forgyldt Ramme hænger paa Væggen.

L. 41. 33,5. Købt i 1913 i München hos Julius Böhler. Billedet har tidligere tilhørt kgl. Rath Marcel von Nemes i Budapest.

Henførelsen til Jan Baptist Weenix skyldes Dr. Hofstede de Groot. Billedets maleriske Stil minder noget om Gerard ter Borch og Jan Vermeer fra Delft.



1351
Jan Weenix





PUBLIC
LIBRARY

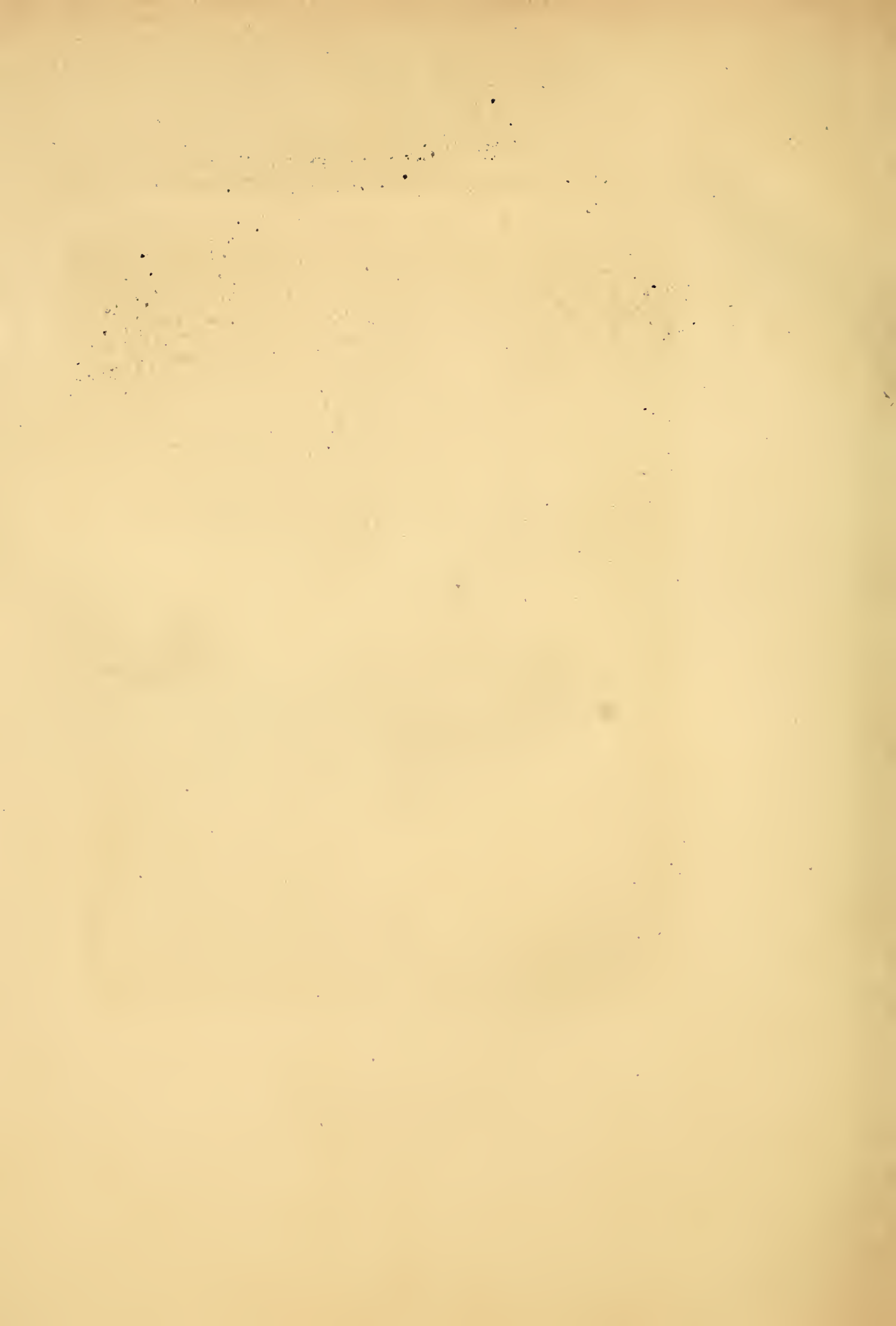
Nº 55
Hendrick Schoock.





FOOT
LIBRARY

1758
Jan Baptist Weenix.





3 9999 06507 916 0

